arte
:lugar
:cidade
1.2
volume 1, número 2, nov. 2024/abr. 2025

1.2

organização do dossiê
David Sperling . Ana Carolina Tonetti . Ruy Sardinha Lopes

arte. infraestrutura. meio ambiente

universidade federal fluminense
universidade estadual de campinas
universidade de são paulo - são carlos
universidade de brasília
universidade federal do espírito santo

EQUIPE : EDITORIAL

:SUMÁRIO

: EDITORIAL

Editorial

O processo de criação e de afirmação de um periódico científico é sempre uma tarefa complexa. Para angariar o interesse de pesquisadoras e de pesquisadores, de maneira a que venham eleger o periódico como um canal para a publicação dos resultados de suas pesquisas, é necessário diligência e rigor na definição de critérios de qualidade, bem como atenção aos prazos que garantam a esses/essas colaboradores/as que seus trabalhos, a partir do acolhimento recomendado por pareceristas externas/os, serão publicados em prazos razoáveis. Um dos compromissos da **arte :lugar :cidade** é, portanto, não reter os trabalhos a ela submetidos para além do estritamente necessário, quer seja através da conclusão do processo de avaliação com a desejável comunicação de acolhimento do trabalho, ou mesmo quando a resposta vai no sentido contrário.

Além disso, no universo de publicações das artes, no Brasil e no exterior, parece crescente a necessidade de melhor definição do escopo de atuação dos periódicos, de maneira que encontrem seu ponto de distinção e de equilíbrio para além do modelo enciclopédico dominante. Garantido o alargamento transdisciplinar das pesquisas da área, reconhecendo que as artes, como parte do mundo, demandam o concurso de diferentes disciplinas para o atendimento de suas perspectivas políticas, sociais, culturais e poéticas, urge que os periódicos científicos da área definam seu escopo de interesse, aquilo que motiva a publicação de edição após edição. No caso da **arte :lugar :cidade**, a cada semestre, uma nova edição e a busca por adensar reflexões e por estimular práticas das artes no espaço público. Sob essa orientação, a **arte :lugar :cidade** foi criada em um esforço coletivo de docentes pesquisadores/as da Universidade Federal Fluminense, da Universidade Estadual de Campinas, da Universidade de Brasília, Universidade Federal do Espírito Santo e Universidade de São Paulo (São Carlos).

Esta segunda edição, que avança no processo de consolidação e de afirmação da **arte :lugar :cidade**, é inaugurada com o dossiê **Arte, Infraestrutura, Meio Ambiente**, organizado por David Sperling, Ana Carolina Tonetti e Ruy Sardinha Lopes. Trata-se de docentes pesquisadores/a que atuam e que têm como ponto de convergência o Grupo Arte Ciência Tecnologia (ACT), vinculado ao Instituto de Estudos Avançados da USP - Polo São Carlos.

O dossiê é introduzido por texto dos/a organizadores/a, no qual explicitam o interesse em examinar "como os pensamentos e as práticas exploradas pelas artes podem acionar outros modos de compreensão sobre as infraestruturas e o meio ambiente – e suas interrelações", destacando o desejo de articular as colaborações em torno de "mundos mais-que-humanos, interações multiespécies, processos (re)generativos, processos ferais, ecologias reparadoras, cartografias geopoéticas, dentre outros". O dossiê reúne trabalhos de Maria Thereza Alves (em tradução de David Sperling), seguido por entrevista conduzida por David Sperling e Ana Carolina Bezerra com Maria Thereza Alves, ao que se somam as colaborações de Laura Kemmer, Lisa Blackmore (em tradução de Ana Carolina Tonetti), Cláudio Bueno, Gabriela Pereira e Mariana Pereira, além de Karina Leitão, que fecha o dossiê com um texto que serve, também, como introdução ao que vem a seguir: o Ensaio de Artista de Uýra Sodoma, em torno da série *Mil (Quase) Mortos*.

Cabe destacar que esta edição de **arte :lugar :cidade** reconhece e enfatiza a presença dos/das/des produtores de arte em suas páginas, apresentando três Ensaios de Artista: o já mencionado de Uýra Sodoma, além de *A paisagem desta capital apodrece*, de Juliano Menegaes Ventura e Diego Passos Amaral, e *entretanto, olho o chão de Lisboa*, de Jonatas Olier Araújo da Silva. No meio dos Ensaios de Artista, a entrevista conduzida por Débora Visini com Nina Vieira, integrante do coletivo Manifesto Crespo, em torno das "potencialidades das intervenções antirracistas na cidade de São Paulo".

Abrindo a seção de Artigos, Marcos Bonisson apresenta o texto *Cinemáticas errantes da Boca do Lixo*, que integrou sua pesquisa de doutorado recém defendida e aprovada no PPGCA-UFF, em torno do cinema de Rogério Sganzerla, da deambulação pelo Centro caótico da cidade de São Paulo – a partir da outrora assim chamada Boca do Lixo – e da radicalidade experimental das artes brasileiras nos anos 1960 e 1970. Na sequência, as contribuições de João Paulo Racy (*Sob a sombra do Castelo*), que discute as implicações das políticas públicas de urbanismo para o redesenho da geografia social e política da cidade do Rio de Janeiro, enquanto Victor Gecils Lopes (*Entre a arte e uma catraca*) investiga a ocupação dos espaços urbanos de São Paulo a partir do *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* (2004), realizado pelo coletivo Contra Filé.

Encerrando a edição, três resenhas: a primeira, assinada por Leandro de Santana Silva (*Manifesto Paulistano*), se dedica ao desfile da Escola de Samba Vai-Vai no Sambódromo do Anhembi no Carnaval de São Paulo de 2024, articulando as relações entre o *hip-hop*, as ruas de São Paulo e Exu. As duas seguintes, de Nicole Izzo Piccinin e Julia Nogueira Duarte de Oliveira, mestrandas do PPGAV- Unicamp, são frutos de parceria com o Instituto de Arte Contemporânea de São Paulo, em processo conduzido pelo PPG que a **arte :lugar :cidade** acolhe com entusiasmo.

Para finalizar, a expectativa de que o contato aprofundado com a edição 1.2 de **arte :lugar :cidade** carreie um contentamento – ao menos – próximo daquele que tivemos em sua organização, aproveitando para deixar, desde já, o convite para a leitura de nossa próxima edição, a ser publicada em maio de 2025. Portanto, até lá, ou como diria com propriedade a colega Sylvia Furegatti, até já!

Luiz Sérgio de Oliveira
outubro 2024

Editorial

The process of creating and establishing a scientific journal is always a complex task. In order to attract the interest of researchers, so that they choose the journal as a channel for publishing the results of their research, it is necessary to be diligent and rigorous in defining quality criteria, as well as paying attention to deadlines that guarantee these collaborators that their work will be published within a reasonable timeframe, based on the reception recommended by external reviewers. One of the commitments of **arte :lugar :cidade** is therefore not to hold back the work submitted to it beyond what is strictly necessary, either by concluding the evaluation process with the desirable communication that the work has been accepted, or even when the response goes the other way.

Furthermore, in the universe of arts publications in Brazil and abroad, there seems to be a growing need to better define the scope of journals, so that they can find their point of distinction and balance beyond the dominant encyclopedic model. Once the transdisciplinary scope of research in the area has been guaranteed, recognizing that the arts, as part of the world, require the collaboration of different disciplines in order to understand their political, social, cultural and poetic perspectives, there is an urgent need for scientific journals in the area to define their scope of interest, what motivates the publication of issue after issue. In the case of **arte :lugar :cidade**, every semester there is a new issue and the quest to deepen reflections and stimulate art practices in the public space. With this in mind**, arte :lugar :cidade** was created as a collective effort by researchers from the Fluminense Federal University, the State University of Campinas, the University of Brasília, the Federal University of Espírito Santo and the University of São Paulo (São Carlos).

This second edition, which advances the process of consolidating and affirming **arte :lugar :cidade**, opens with the dossier **Art, Infrastructure, Environment,** organized by David Sperling, Ana Carolina Tonetti and Ruy Sardinha Lopes. These are researchers who work in and have as their point of convergence the Art Science Technology Group (ACT), linked to USP's Institute for Advanced Studies - São Carlos Pole.

The dossier is introduced by a text from the organizers, in which they explain their interest in examining "how the thoughts and practices explored by the arts can trigger other ways of understanding infrastructures and the environment – and their interrelationships", highlighting the desire to articulate the collaborations around "more-than-human worlds, multi-species interactions, (re)generative processes, feral processes, reparative ecologies, geopoetic cartographies, among others". The dossier brings together works by Maria Thereza Alves (in translation by David Sperling), followed by an interview conducted by David Sperling and Ana Carolina Bezerra with Maria Thereza Alves, plus contributions from Laura Kemmer, Lisa Blackmore (in translation by Ana Carolina Tonetti), Cláudio Bueno, Gabriela Pereira and Mariana Pereira, as well as Karina Leitão, who closes the dossier with a text that also serves as an introduction to what follows: Uýra Sodoma's Artist's Essay on the series *A Thousand (Almost) Dead*.

It's worth noting that this issue of **arte :lugar :cidade** recognizes and emphasizes the presence of art producers in its pages, featuring three Artist Essays: the aforementioned one by Uýra Sodoma, as well as *A paisagem desta capital apodrece,* by Juliano Menegaes Ventura and Diego Passos Amaral, and *entretanto, olho o chão de Lisboa,* by Jonatas Olier Araújo da Silva. In the midst of the Artist Essays, the interview conducted by Débora Visini with Nina Vieira, a member of the Manifesto Crespo collective, on the "potential of anti-racist interventions in the city of São Paulo".

Opening the Articles section, Marcos Bonisson presents the text *Cinemáticas errantes da Boca do Lixo*, which was part of his doctoral research recently defended and approved at PPGCA-UFF, around the cinema of Rogério Sganzerla, the wandering through the chaotic center of the city of São Paulo - from the once so-called Boca do Lixo - and the experimental radicalism of the Brazilian arts in the 1960s and 1970s. Next up are the contributions by João Paulo Racy (*Sob a sombra do Castelo*), who discusses the implications of public urban planning policies for the redesign of the social and political geography of the city of Rio de Janeiro, while Victor Gecils Lopes (*Entre a arte e uma catraca*) investigates the occupation of urban spaces in São Paulo based on *the Program for the Decatracization of One's Own Life* (2004), carried out by the Contra Filé collective.

Closing the issue, three reviews: the first, by Leandro de Santana Silva (*Manifesto Paulistano*), focuses on the Vai-Vai Samba School parade at the Anhembi Sambadrome in the 2024 São Paulo Carnival, articulating the relationship between hip-hop, the streets of São Paulo and Exu. The next two, by Nicole Izzo Piccinin and Julia Nogueira Duarte de Oliveira, master's students at PPGAV - Unicamp, are the result of a partnership with the Institute of Contemporary Art of São Paulo, in a process led by the PPG that **arte :lugar :cidade** welcomes with enthusiasm.

Finally, the expectation that in-depth contact with issue 1.2 of **arte :lugar :cidade** will bring you a feeling of contentment - at least - close to the one we had during its organization, taking the opportunity to invite you to read our next issue, to be published in May 2025. So, until then, or as our colleague Sylvia Furegatti would aptly say, *até já*!

Luiz Sérgio de Oliveira
October 2024

arte . infraestrutura . meio ambiente

David Sperling | Ana Carolina Tonetti | Ruy Sardinha Lopes
[organizadores]

[apresentação]

arte . infraestrutura . meio ambiente

David Sperling
Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil

Ana Carolina Tonetti
Universidade de São Paulo, Brasil
Escola da Cidade, São Paulo, Brasil

Ruy Sardinha Lopes
Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil

Quando, no início do século XVII, Francis Bacon, tido por muitos como o instaurador da ciência moderna, cunhou a expressão "natureza atormentada", ele se opôs não apenas à forma "desinteressada" a partir da qual o conhecimento sobre a natureza (*physis*) era concebido – afinal, sob o manto da cultura renascentista e do experimentalismo, a razão instrumental e eficiente se institui como a mais adequada à tarefa de dominar a natureza – como aproximou o conhecimento científico daquele outro tipo de saber, mais operativo e regrado, oposto ao natural, a *téchne*. Tal saber, próprio das ações humanas, vincula-se etimologicamente ao conceito latino de *ars*.

A confluência notada a partir do alvorecer da modernidade logo se transformou em disjunção. Não apenas a arte trilhou o caminho

de sua autonomia e respeito às suas próprias legalidades, como as promessas embutidas no uso instrumental da natureza não foram cumpridas. Atormentada e exaurida, a natureza requisita, sob o risco de extinção daqueles que supunham lhe dominar, a instauração de novas matrizes epistemológicas e éticas, bem como a emergência de novos interesses a partir dos quais a relação homem-natureza-homem se reponha.

Pode a experiência e o saber artísticos, tendo trilhado caminhos outros, muitas vezes em confronto com a razão eficiente, contribuir para a restituição desse novo *ethos*? Que lições e "razões" uma nova confluência entre a arte, ciência e natureza tem a nos dar?

Como integrantes do Grupo Arte Ciência Tecnologia (ACT), vinculado ao Instituto de Estudos Avançados da USP - Polo São Carlos, temos proposto uma investigação interdisciplinar sobre relações entre práticas artísticas e conhecimentos científicos, considerando os espaços públicos como Laboratórios para a exploração de saberes dialógicos e emancipatórios, segundo três linhas de ação: informação, infraestrutura e meio ambiente.

Ao recebermos o convite para proposição do dossiê da segunda edição de arte :lugar :cidade, a partir de nossa atuação e diante dos eventos climáticos de toda sorte dos quais somos simultaneamente seres coprodutores e afetados, nos pareceu urgente trazer ao debate o trinômio **arte-infraestrutura-meio ambiente**.

Ao eleger estes termos como motrizes deste dossiê, pensamos em abrir um campo profícuo de entrecruzamentos e tensões, assim como destacar e discutir uma produção estético-política emergente que nele se instala.

Interessou-nos abrir espaço a como os pensamentos e as práticas exploradas pelas artes podem acionar outros modos de compreensão sobre as infraestruturas e o meio ambiente – e suas interrelações – a nos indicarem deslocamentos tão importantes quanto necessários sobre outras formas de habitar as "zonas críticas" (Latour). Entre as articulações temáticas propostas, especulamos sobre mundos mais-que-humanos, interações multiespécies, processos (re)generativos, processos ferais, ecologias reparadoras, cartografias geopoéticas,

dentre outros. Esses temas visam não apenas compreender e criticar, mas também explorar o potencial para a criação de imaginários outros, que nos possibilitem vislumbrar futuros sociais, técnicos e ambientais alternativos.

Convidamos assim um conjunto de autores/artistas a juntos refletirmos sobre as intersecções entre campos disciplinares, sensibilidades e experiências que atravessam seus trabalhos e reflexões. Mais do que respostas, as inquietações que nutrem seus saberes-fazeres são aqui compartilhadas na expectativa de que novos campos de possibilidades sejam explorados.

Como se verá, não há como falar desta intersecção sem que as dimensões sociais, econômicas e políticas sejam contempladas e que camadas muitas vezes soterradas emerjam e reivindiquem uma nova partilha do sensível. É o que nos mostra, abrindo o dossiê, **Maria Thereza Alves** ao apresentar para o público um de seus trabalhos mais conhecidos, *Seeds of Change*, uma espécie de “história do chão”. A inscrição dos processos e fluxos coloniais por meio da dispersão de sementes não nativas nos territórios das colônias (Nova York) e Reino Unido, como afirma Alves: “A colonização está embutida no próprio solo de Nova York, as terras tradicionais do povo Lenape. Um processo de decolonização deve começar pelo chão”.

Em seguida, a entrevista de **Maria Thereza Alves,** realizada por David Sperling e Ana Carolina Bezerra, aborda o profundo impacto na obra da artista de temas relacionados à ecologia, história colonial e questões sociopolíticas contemporâneas. Revisitando *Seeds of Change* e outros trabalhos, Alves discute as implicações das trocas coloniais e suas consequências culturais e ecológicas. Durante a conversa, a artista reflete sobre o deslocamento forçado, as migrações e a relação entre seres humanos e não-humanos, destacando a importância de se reinterpretar a história por meio da arte, abrindo espaço para discussões críticas sobre pertencimento e memória em um mundo globalizado e em constante transformação.

O atravessamento do solo em busca dos vestígios do nosso futuro, em uma dialética entre memória e esquecimento, é também o objeto da reflexão de **Laura Kemmer**. Por meio de seu olhar acurado, conduzido pelas lentes de vários trabalhos artísticos e reflexões filosóficas – de Levinas, Benjamin, Sybille Krämer, Maria Thereza Alves, entre outros –, o solo urbano de Berlim pós-guerra soma-se ao do Xingú ou do bairro do Bexiga, na cidade de São Paulo, como arquivos (ou cicatrizes) de uma história ou sujeitos que se recusam a silenciar. Ao des-velar os vestígios que nos constituem, novos processos de "presencialização" do espaço urbano e dos sujeitos que nele habitam podem emergir.

Se o capitalismo emergiu da natureza, em uma relação de posse e exploração, suas infraestruturas são também cicatrizes dessa relação perversa entre humanos e não-humanos, como argumentou Jason Moore citado no artigo de **Lisa Blackmore**. O fluxo colonizado do rio, sua contenção por meio de barragens artificiais e a utilização de sua potência para a geração de energia hidroelétrica, se, por um lado, reafirmam o poder fáustico do capital, por outro lado reiteram a ameaça fantasmática do retorno do reprimido: estuprada, a natureza há de vingar-se.

Os limites da tentativa de afirmar o poder do estado hidrológico por meio da exploração do Rio Orinoco na Venezuela e da estética do hidropoder moderna que lhe corresponde – afinal poder e imagem do poder andam juntos – foram evidenciados, afirma Blackmore, pela "desidratação" do rio. Emergência não apenas de uma nova paisagem, física e cultural, mas também de "formas mais sustentáveis de arte", de uma nova estética ambiental, "mais sintonizada com as imprevisibilidade do presente".

A contraposição artística às formas de "expropriação material e simbólica" do território também está presente na reflexão de **Cláudio Bueno**. Ao acionar obras de artistas como Abdias do Nascimento, Carolina Caycedo, Tabita Rezaire, Ruy Cezar Campos, o Grupo inteiro e Louis Henderson, entre outros, Bueno nos faz ver o quanto a prática artística é também, em reforço ao argumento de Blackmore, um campo político-epistemológico no qual o enfrentamento das urgências ordinárias é também a oportunidade de se reinventar, de nos reinventarmos.

Já **Gabriela Pereira** e **Mariana Pereira**, irmãs pesquisadoras, partem do conceito de "herança existencial" de Beatriz Nascimento para revisitar o projeto multimídia *Ruínas do Atlântico Sul*, concebido por elas entre 2021 e 2022 como uma investigação crítica e performativa que combina documentos históricos e acervos familiares situados. Os impactos e violências das infraestruturas coloniais implantadas nos séculos XIX e XX em sua cidade natal, Vitória, Espírito Santo, emergem como gestos de resistência e reexistência afro-atlânticas.

Se a cada dia nos é mais evidente, não obstante o delírio de uma minoria renitente, a insubordinação da natureza, essa força dionisíaca também parece mover esse personagem mítico, uma caipora do fim do mundo, capaz de transmutar o abjeto em sedição. Uýra Sodoma (que também está presente em um dos ensaios de artista desta edição), aqui apresentada pela narrativa seduzente-seduzida de **Karina Leitão,** não se deixa adjetivar ou mesmo ser emoldurada pelos cânones estéticos usuais. Um ser "em trânsito" que personifica, como poucos, a quebra não apenas do binarismo que separa humanos e não-humanos, certo e errado, lixo e luxo, mas ao "colocar tudo em relação", Uýra nos convida ao "reflorestamento" de nossos imaginários.

Em uma época de desertificação da natureza e dos imaginários, quando, parafraseando Goya, a vigília da razão (instrumental) também produziu seus monstros, o que o conjunto de reflexões/provocações aqui reunidas nos mostra é a potência de uma produção estético-política que, não se limitando à mera denúncia ou constatação do encerramento de um ciclo, nos insta a continuarmos sonhando e semeando novos modos de vida e de habitar mundos "mais que humanos". Aos autores, nosso muito obrigado. Aos leitores, uma boa leitura.

David Sperling é Professor Associado do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP). Coordenador do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC-IAU-USP) e do Grupo Arte Ciência Tecnologia do Instituto de Estudos Avançados da USP (ACT>IEA-USP). Vice-coordenador do Polo São Carlos do IEA-USP. Pesquisador Produtividade PQ-2 do CNPq, desenvolvendo o projeto "Cartografias: tecnopolíticas e geopoéticas". É cocoordenador do atlasdochao.org e pesquisador associado do multispecieshealth.com.
https://orcid.org/0000-0003-1224-4267 | sperling@sc.usp.br

Ana Carolina Tonetti é arquiteta e urbanista e atua na intersecção dos campos da arte, da arquitetura e do ensino. Mestre (2012) e doutora (2020) pela FAU-USP, na área de concentração Projeto, Espaço e Cultura é professora na Escola da Cidade, desde 2002, onde coordena o curso de Pós-Graduação lato-sensu Arquitetura, Educação e Sociedade.
https://orcid.org/0000-0002-9205-5732 | actonetti@gmail.com

Ruy Sardinha Lopes é bacharel, mestre e doutor em Filosofia. Professor dos cursos de graduação e de pós-graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. É pesquisador do Programa Ano Sabático do Instituto de Estudos Avançados da USP (IEA-USP), coordenador do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC-IAU-USP) e do Grupo Arte Ciência Tecnologia do Instituto de Estudos Avançados da USP (ACT>IEA-USP). Pesquisa temas ligados à cultura e arte contemporâneos, arte e tecnologia e economia política da cultura e do espaço urbano.
https://orcid.org/0000-0002-0469-0729 | rsard@sc.usp.br

Seeds of Change: Nova York, uma botânica da colonização, 2017-2018[1]

Seeds of Change: New York, a botany of colonization, 2017-2018

Seeds of Change: Nueva York, una botánica de la colonización, 2017-2018

Maria Thereza Alves
Vive e trabalha entre Nápoles (Itália) e Berlim (Alemanha)

Tradução: David Sperling
Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil

RESUMO
O texto explora criticamente os processos pelos quais plantas não nativas, em sua maioria europeias, foram introduzidas na Costa Leste dos EUA – especialmente Nova York e Nova Jersey –, através do lastro de navios, transformando o ecossistema local. Destaca o impacto do colonialismo na transformação da flora e da topografia da região, enfatizando a relação entre a exploração de recursos e a violência ambiental e social. Alves defende que o solo e as plantas de Nova York testemunham o passado colonial e aponta para a necessidade de reconhecer essas paisagens como produto da violência colonial.

Palavras-chave: Maria Thereza Alves, *Seeds of Change*, flora de lastro, Nova York, passado colonial

ABSTRACT

The text critically explores the processes by which non-native plants, mostly European, were introduced to the East Coast of the USA – especially New York and New Jersey – through ship ballast, transforming the local ecosystem. It highlights the impact of colonialism on the transformation of the region's flora and topography, emphasizing the relationship between the exploitation of resources and environmental and social violence. Alves argues that the soil and plants of New York bear witness to the colonial past and points to the need to recognize these landscapes as a product of colonial violence.

Keywords: Maria Thereza Alves, *Seeds of Change,* Ballast flora, New York, colonial past

RESUMEN

El texto explora críticamente los procesos por los que plantas no autóctonas, en su mayoría europeas, se introdujeron en la Costa Este de Estados Unidos – especialmente Nueva York y Nueva Jersey – a través del lastre de los barcos, transformando el ecosistema local. Destaca el impacto del colonialismo en la transformación de la flora y la topografía de la región, haciendo hincapié en la relación entre la explotación de los recursos y la violencia ambiental y social. Alves sostiene que el suelo y las plantas de Nueva York son testigos del pasado colonial y señala la necesidad de reconocer estos paisajes como producto de la violencia colonial.

Palabras clave: Maria Thereza Alves, *Seeds of Change,* Flora de lastre, Nueva York, pasado colonial

Maria Thereza Alves (São Paulo, 1961) é uma artista e ativista brasileira que atualmente vive entre Nápoles e Berlim. Em 1987, foi uma das cofundadoras do Partido Verde em São Paulo, no Brasil. Maria Thereza Alves cria trabalhos específicos sobre os temas de arte e ecologia, história local e ambiental, envolvendo botânicos, funcionários públicos e comunidades. Alves acredita que a arte é um meio pelo qual o conhecimento pode ser desenvolvido e compartilhado. ara@snafu.de

David Sperling é Professor Associado do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP). Coordenador do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC-IAU-USP) e do Grupo Arte Ciência Tecnologia do Instituto de Estudos Avançados da USP (ACT>IEA-USP). Vice-coordenador do Polo São Carlos do IEA-USP. Pesquisador Produtividade PQ-2 do CNPq, desenvolvendo o projeto "Cartografias: tecnopolíticas e geopoéticas". É cocoordenador do atlasdochao.org e pesquisador associado do multispecieshealth.com.
https://orcid.org/0000-0003-1224-4267 | sperling@sc.usp.br

Créditos das imagens:
. Vistas da instalação de Maria Thereza Alves, Seeds of Change: New York - A Botany of Colonization, apresentada pelo Vera List Center for Art and Politics no Sheila C. Johnson Design Center, The New School, 3-27 de novembro de 2017. Fotografia: David Sundberg, cortesia do Vera List Center for Art and Politics.
. Maria Thereza Alves, Seeds of Change: A Floating Ballast Seed Garden, 2012-2016. Fotografia: © Max McClure. Cortesia do Bristol City Council, Arnolfini and University of Bristol Botanic Garden.
. Instalação no High Line Park, Nova York: A Ballast Flora Garden, High Line, 2018. Fotografia: Timothy Schenck

1 Publicado originalmente em Kuoni, C. & Lukatsch, W. (2022). Maria Thereza Alves: Seeds of Change (pp.147-149). Vera List Center for Art and Politics.

Mais de quatrocentas espécies de plantas, na sua maioria de origem europeia, cresceram em terras de lastro em Nova York e Nova Jersey. A partir daí, espalharam-se ainda mais. Os navios que chegaram aos Estados Unidos com lastro ao longo dos últimos séculos foram responsáveis pela introdução de muita flora não nativa na costa leste. Tanto é assim que o botânico Viktor Muhlenbach escreveu: "Rastelar os terrenos de lastro [...] para detectar o aparecimento de novas plantas era um passatempo botânico popular no final do século XIX e início do século XX."

Quando Nova York era uma colônia do Reino Unido, os regulamentos comerciais britânicos estipulavam que as mercadorias somente podiam ser importadas através da Inglaterra; do mesmo modo, os navios das colônias somente podiam vender os seus produtos em alguns portos estrangeiros. Assim, os navios coloniais sediados em Nova York regressavam para casa em lastro, em vez de navegarem pelos mares até a Inglaterra, pois só ali poderiam recolher mercadorias.

A complexidade crescente do comércio ao longo da costa leste aumentou a probabilidade de a flora de lastro chegar a Nova York. Entre 1732 e 1763, por exemplo, a maioria dos navios que partiam da colônia espanhola de Santo Agostinho, na Flórida, para a Nova York britânica, partiam em lastro. As sementes podem ter chegado em lastro de qualquer ponto do vasto império colonial espanhol.

Centenas de milhares de toneladas de lastro chegavam mensalmente à cidade de Nova York. Em 30 de junho de 1900, aproximadamente 7.584.000 toneladas de lastro chegaram aos portos da cidade, vindas de uma série de destinos: Colômbia, várias ilhas do Caribe, Venezuela, Guiana Inglesa, o "Império Chinês", as Índias Orientais Holandesas, o Japão e a Colônia Britânica do Cabo, na atual África do Sul.

As acumulações e os processos entre diferentes seres, incluindo a terra, tornam um lugar específico. A própria terra torna-se uma testemunha e dá testemunho da relação multiespécie da criação de lugares. O arquiteto Charlie Hailey observa que "o lastro colapsa a distância: de que outra forma podemos contar milhares de quilômetros de geografia, terreno, cidades-estado, nações e naturezas?"

Em Nova York, as particularidades topográficas, as especificidades e as relações foram destruídas. A água foi banida: rios, riachos, córregos e lagoas foram drenados, preenchidos ou cobertos. A não linearidade foi eliminada com o nivelamento de colinas, cantos, recantos, nichos, bem como ravinas e barrancos. Pântanos e brejos eram considerados uma afronta aos colonos e foram preenchidos. Entre os Guaranis da América do Sul, é incompreensível remover uma colina, pois isso alteraria as correntes de ar. Mas na cidade de Nova York, os colonos aplainavam os morros para transformá-los em ruas ou em material para encher pântanos. O rio foi definido como um conjunto de potenciais lotes imobiliários e os pedaços foram vendidos para serem preenchidos; a água foi convertida em terra e depois em propriedade. As florestas pensantes ficaram mudas à medida que as suas redes de micorrizas[2] foram cortadas.

2 N.T.: associações entre fungos e raízes de determinadas plantas, que potencializa a absorção de nutrientes.

Laleh Khalili, pesquisador de política internacional, escreveu que "as paisagens foram ceifadas de lastro, saqueadas de areia, de telha e de rocha. [...] Esta extração de recursos transformou as paisagens de modo que foram esquecidas". Hailey nos lembra ainda que "o lastro descartado gerou paisagens nascidas de materiais deslocados de terras longínquas". No entanto, não se trata de reconstruir uma paisagem de pureza perdida, mas de reconhecer o presente colonial em que todos nos encontramos.

Quando atravessamos Nova York, estamos, por vezes, a trinta e três metros acima da terra que já foi o lar de muitas mais espécies do que a nossa. O lastro, o lodo dos rios, as relíquias indígenas, os resíduos domésticos e industriais e os destroços ecológicos, tais como colinas derrubadas com terra removida para túneis, foram utilizados para nivelar a cidade. Isso começou muito cedo na história colonial, em 1646.

Em 1790, Nova York era o porto mais importante do país devido à sua localização central nas colônias norte-americanas. Ligava a Europa às Índias Ocidentais e, mais tarde, ao Centro Oeste através do Canal de Erie e, mais tarde ainda, através do sistema ferroviário que cruzava a cidade, hoje chamado High Line.

Como mencionado pela primeira vez na iteração de Bristol de *Seeds of Change*, ao contrário das ideias populares sobre o comércio triangular de escravos no Atlântico, muitas vezes era mais lucrativo retornar em lastro do que esperar por açúcar, rum ou algodão, especialmente durante os primeiros dias da colonização. Isto libertava os navios para navegarem mais rapidamente para a África e apanharem mais pessoas escravizadas – "carga" – que eram quatro a seis vezes mais lucrativas do que os produtos coloniais. O comércio de escravos era a pedra angular da economia de Nova York. E o transporte de corpos em navios, principalmente das Índias Ocidentais, exigia lastro para compensar o seu movimento. Em Nova York, os navios chegavam da Inglaterra com material de lastro como sílex, ferro e terra ingleses, e de outras zonas do mundo com lastro constituído por grandes pedaços de coral, areias vulcânicas e coralinas, tijolos, pedras e rochas. Grande parte da Inglaterra – especificamente fragmentos de Devon, Cornualha, Poole e Bristol – acabou em Nova York.

Na década de 1920, o lastro sólido foi lentamente substituído por água em muitos locais, mas em Nova York o lastro de terra continuou a chegar até o início da década de 1950. Por exemplo, durante a Segunda Guerra Mundial, a Marinha dos EUA enviou armas para os Aliados, com os barcos a regressarem em lastro, uma vez que não havia mercadorias disponíveis. Depois da Segunda Guerra Mundial, os navios estadunidenses trouxeram mercadorias para a Europa devastada e, por vezes, regressaram com entulho de guerra como lastro. À chegada ao porto, o lastro era descarregado, levando consigo sementes da zona onde tinha sido recolhido. Muito lastro foi utilizado como aterro nos bairros da cidade de Nova York (daí, por exemplo, o nome "Bristol Basin", onde a East 25th Street se encontra com a Franklin D. Roosevelt Drive, ao longo das margens

do East River). Juntamente com os escombros de Bristol podem também ter vindo ossos de aborígenes da Austrália.

"Desenraizar humanos e plantas são elementos do mesmo esforço colonial multiespécie", diz o filósofo Tomaž Mastnak ao defender a importância da "decolonização botânica". Mas em Nova York, também nos deparamos com uma terra colonizada. Comecemos por olhar para estas plantas, que indicam terra de lastro e são também testemunhas da transformação de Nova York em terra colonizada. Ensinam-nos que estamos em espaços de colonialismo, que não deve se tornar a única caraterística que define estes lugares. Ao mesmo tempo, temos que reconhecer que se trata de paisagens de violência.

Mastnak chama a atenção para as relações "baseadas no lugar" entre as plantas. As pessoas devem ser colocadas no contexto de como um local, a sua flora e a sua especificidade geográfica são constituídos pelo colonialismo dos imigrantes. O geógrafo Omar Tesdell faz eco desta ideia quando defende que "os acadêmicos devem examinar a forma como a natureza selvagem, a natureza nativa e a adequação agroclimática são cientificamente constituídas com e não à parte da conquista colonial". A historiadora de arte Wilma Lukatsch nos lembra que "as coisas vêm e têm uma história ambulante. E quando pensamos em solo, não pensamos em solo viajante. Há história no solo".

A colonização está embutida no próprio solo de Nova York, as terras tradicionais do povo Lenape. Um processo de decolonização deve começar pelo chão.

dandelion
plantain
greater celandine

SMUGGLERS PREFERRED TO ILLEGALLY DEPOSIT ENSLAVED AFRICANS IN THE LONG AND SERPENTINE COAST OF LO
NUMBERED THE OFFICIAL IMPORTS OF SLAVES FOR THE WHOLE COLONY." SOME WERE TO WORK ON PEACH FARMS A

VERBENA OFFICINALIS

ATRIPLEX ROSEA

DIPLOTAXIS TENUIFOLIA

MERCURIALIS ANNUA

NEW YORK
CAPE VERDE
"SERENA"
1881, SEPT 20
ROTTERDAM
"CHESTER"
1889, NOV 19
1881, MAY 16
"NEPTUNUS", ROUEN
"TALE", AMSTERDAM
"ADELE & SABRINA",
LANGESUND
GLASGOW
"DELHI"
1862, DEC 14
ANTIGUA
"PILOT'S BRIDE"
1867, OCT 27
1861, SEPT 26
"LIVERPOOL", LIVERPOOL
"GREAT REPUBLIC" LIVERPOOL
"ANN 13", LONDON
"NARRAGANSETT", LE HARVE
"CIENFUEGOS", CUBA
"PRINCESS CLOTHILDE", BRISTOL
"STANDARD", BERMUDA
BRISTOL
7 SHIPS
1775
LONDON
"PRINCESS CAROLINE"
1725, APRIL 1
RIO DE JANEIRO
"MOZAMBIQUE"
1896, MAY 15
IRELAND
MANY SHIPS
FROM 1815
CORUNNA, SPAIN
"ELISE RUGER"
1863, APRIL 27
BARBADOS
"ROBERT MOWE"
1863, FEB 22
1914-1918
BERGEN
BORDEAUX
BREST
LE HARVE
SAVONA
GENOA
LIVORNO
CARDIFF
LIVERPOOL
LONDON
TYNE
CRETE
ALGIERS
PORTUGAL
1779
DUNKIRK
"REGULAS"
1875, FEB 19
GOTEBORG
"ELLIDA"
+164 PASSENGERS
1842, AUG 8
HAVANA
"CATALINA"
1884, JULY 9
CORK
"UNICORN"
1776
1948-1952
ENGLAND
FRANCE
GERMANY
PORTUGAL
IRELAND
SWEDEN
NORWAY
ITALY
ICELAND
GREECE
BELGIUM
NETHERLANDS
DENMARK
1920, AUGUST
1/4 OF VESSELS
DEPARTING PORT
IN BALLAST
1920S FROM
WEST INDIES
BREMEN
"IRIS"
+ 254 PASSENGERS
1865, NOV 10
GLASGOW
"QUEEN OF THE FLEET"
1862, NOV 6
ALGERIA
"AMELIA"
1863, JULY 26
SENEGAMBIA
"FRIENDSHIP"
+ ENSLAVED AFRICANS
1759
TORTUGA, HAITI
"ANNIE E COX"
1855, JULY 4
1859-1900
BRAZIL
GREENLAND
ICELAND
SCOTLAND
CANADA
BRITISH WEST INDIES
GULF OF MEXICO
COLOMBIA
GENOA
"MAGDALENA"
1863, JULY 1
BREMEN
"JOHANN LANGE"
+ 436 PASSENGERS
1864, AUG 27
MARSEILLE
"ERRANTE"
1881, SEPT 17
SIERRE LEONE
"SUCCESS"
+ ENSLAVED AFRICANS
1765
PUERTO RICO
"SEA VENTURE"
1862, AUG 6
1862, OCT 9
"REAPER", LONDON
"OCEAN RANGER" HAVANA
"LUCINDA", BRISTOL
"LEGATUS", CORK
"ADAM", DUBLIN
BALTIMORE
TAMPA
BEAUFORT
RICHMOND
HYANNIS
NORWICH
NEW LONDON
WASHINGTON D.C.
STONY BROOK
PROVIDENCE
STONINGTON
BRIDGEPORT
NEW HAVEN
MARBLEHEAD
BOSTON
STANFORD
NORTHPORT
NEWBERN
NEW BEDFORD
ALEXANDRIA
PHILADELPHIA
NEW ORLEANS
GALVESTON
ST. AUGUSTINE
1863, JULY 14
"HELOISE", MARTINIQUE
"EVELYN", WEST INDIES
"PEPPINA", GIBRALTER
"HENRIETTA", BERMUDA
"CHARLES MARTEL", VERACRUZ
+ 21 PASSENGERS
BREMEN
"DUX"
1884, APRIL 16
BARCELONA
"LINDESNAES"
1880, MAY 22
KRAGERØ
"ALERT"
+ 146 PASSENGERS
1850, JUNE 29
BERMUDA
"ELIZA BARSS"
1880, JUNE 24
1879, OCT 3
"ANGOMERE", DUNDEE
"ROYAL CHARTER", ANTWERP
"ZUBULON", CALAIS
"STILWATER", LIVERPOOL
"NEBO", LE HAVRE
"ERINNA", ANTWERP
"ZEPHIR", OPORTO
EUROPE
130 SHIPS IN CONVOY
1776, NOV 30
RIO DE JANEIRO
"GUILFORD"
1828, MARCH 5
IN BALLAST

TOP LAYER FROM 19TH CENTURY LAND-BASED FILL.
NEXT LAYER FROM 18TH CENTURY LAND-BASED FILL.
FOLLOWED BY SILT FROM EAST RIVER.
THIS SHIP, MOST LIKELY THE PRINCESS CAROLINE, W
BEEN USED TO FILL IN THE EAST RIVER ON THE LOW
WHILE STILL A WORKING SHIP, THE PRINCESS CA
APRIL 1, 1725 "
ONE LAYER OF CORAL SAND WITH BRAIN CORAL.
ANOTHER LAYER OF COBBLE STONES. BOTH ADDED
IN 1744 FROM EXCESS BALLAST FROM
OTHER SHIPS.

ORIGINAL BALLAST ON SHIP: CORAL SAND WITH SMALL TROPICAL SHELLS. DEPOSITED IN 1720s AND EVIDENCE OF TRIANGULAR TRADE WHERE GRAIN FROM NEW YORK WAS TRADED FOR MOLASSES AND ENSLAVED AFRICANS IN THE WEST INDIES.

ARCHEOLOGISTS RIESS AND SMITH INVESTIGATED THE DIFFERENT LAYERS FOUND IN THE SHIP.

WE DO NOT KNOW IF THE PEACH TREE WAR OF 1655 IN NEW YORK WAS BEGUN WHEN A NATIVE AMERICAN WOMAN, WHOSE NAME WE DO NOT KNOW, WAS KILLED FOR TAKING A RIPE PEACH FROM A FARM ON THE HARLEM RIVER OF THE DUTCH WOOL WASHER, TOBIAS TEUNISSEN. BUT HIS NAME COULD HAVE BEEN HENRY VAN DYCK OR CORNELIS VAN TIENHOVEN.

WHENEVER PEOPLE WERE TRANSPORTED ON SAILING MERCHANT SHIPS BALLAST WAS REQUIRED AS COUNTERWEIGHT IN ORDER TO STABILIZE THE VESSEL BECAUSE OF THE MOVEMENTS OF BODIES GETTING ON AND OFF.

ENSLAVED AFRICANS WERE SHIPPED TO THE AMERICAS AND WE HAVE BEEN TOLD EXCHANGED FOR COLONIAL GOODS.

BUT UP TO THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY THERE WAS NOT YET SUFFICIENT COLONIAL GOODS PRODUCED. THEREFORE IT WAS MORE PROFITABLE TO RETURN "IN BALLAST" TO THE HOME PORT IN ENGLAND THEN WAIT FOR SUGAR, RUM, COTTON, ETC. AS THIS FREED UP THE SHIPS TO SAIL TO AFRICA MORE QUICKLY AND PICK UP MORE ENSLAVED AFRICANS AS THE PROFIT OF THIS CARGO WAS THE EQUIVALENT OF 4-6 SHIPS OF COLONIAL GOODS.

THERE WAS SO MUCH BALLAST ARRIVING IN LIVERPOOL THAT IT WAS USED IN THE CITY'S INFRASTRUCTURE. LORD DE TABLEY LISTS IN HIS FLORA OF CHESHIRE (1899) BALLAST PLANTS GROWING ON THE "BALLAST MADE ROADS AT CLAUGHTON AND BIRKENHEAD".

NEW YORK SETTLERS PREFERRED ENSLAVED AFRICANS 'SEASONED' IN THE CARIBBEAN TO ENSLAVED AFRICANS PURCHASED DIRECTLY IN ANGOLA. PERHAPS THAT IS WHY CARIBBEAN CORAL SAND USED AS BALLAST WAS DISCARDED IN THE HARBOR OF NEW YORK.

NEW YORK WOULD GROW TO BECOME THE COUNTRY'S MOST IMPORTANT HARBOR AND BY THE 1850s IT DOMINATED THE ILLEGAL INTERNATIONAL SLAVE TRADE TO THE AMERICAN SOUTH, BRAZIL AND CUBA. WHEN I WAS A TEENAGER THERE WERE PEOPLE STILL LIVING WHO HAD BEEN BORN SLAVES IN BRAZIL.

LATER WITH SO MUCH COTTON BEING SHIPPED FROM THE USA TO LIVERPOOL THE IRISH WERE BROUGHT LISTED AS BALLAST INTO THE PORT OF NEW ORLEANS AS THE RATES WERE CHEAPER THAN LIVE CARGO.

THE AMERICAN SAILING SHIP, THE "LIBERIA" HAD BEEN TO SIERRA LEONE. THEN KINGSTON, JAMAICA, ARRIVING IN NEW YORK ON FEBRUARY 24, 1883 WITH NO CARGO AND "IN BALLAST".

IN A CONFERENCE IN 1879 IN NEW ORLEANS, DELEGATES DISCUSSED BLACK MIGRATION TO THE WESTERN TERRITORIES OF THE USA AND LIBERIA.

IN 1878 THE "LIBERIA" TRANSPORTED 53 IMMIGRANTS MOSTLY FROM NORTH CAROLINA AND MISSISSIPPI AS WELL AS TWO "COMMISSIONERS OF EMIGRATION" (SEARCHING FOR HOMES FOR AFRICAN AMERICANS FROM ARKANSAS) TO MONROVIA IN LIBERIA. A MASS MIGRATION OF FREE AFRICAN AMERICAN PEOPLES ESCAPING VIOLENCE HAD BEGUN.

THE SOCIETY FOR THE COLONIZATION OF FREE PEOPLE OF COLOR OF AMERICA (ORGANIZERS WERE NON AFRICAN AMERICANS) HAD FOUNDED LIBERIA AS A COLONY IN 1821 FOR EMANCIPATED AFRICAN AMERICANS.

THE EXODUS MOVEMENT CONTINUED FROM NORTH CAROLINA TO KANSAS, FROM TENNESSEE AND KENTUCKY TO KANSAS. THOSE IN LOUISIANA TO OKLAHOMA, COLORADO AND KANSAS. FROM GEORGIA TO MISSISSIPPI AND ARKANSAS. AND THOSE IN ARKANSAS TO LIBERIA. PEOPLE FLEEING VIOLENCE.

TROUBLE WOULD BREAK OUT BETWEEN EMANCIPATED AFRICAN AMERICANS, NOW CALLED AMERICO-LIBERIANS, WHO HELD POWER AND THE INDIGENOUS PEOPLES WHO WERE NOT ALLOWED TO VOTE UNTIL 1963.

MUCH BALLAST ARRIVED IN 1877 AND 1878 FROM NORWEGIAN SHIPS WITH NO GOODS TO TRADE WHO WOULD COME "IN BALLAST" TO THE PORT OF NEW YORK TO PICK UP MANUFACTURED GOODS. THE BALLAST DISCHARGED IN PORT WAS TAKEN TO BE USED AS LANDFILL ON EIGHTH AVENUE FROM JUST ABOVE 155TH STREET TO 160TH STREET, ON 107TH STREET FROM THIRD TO FIFTH AVENUE AND 102ND AND 108TH STREET EAST OF SECOND AVENUE, AS WELL AS OTHER LOCATIONS THROUGHOUT THE CITY. SOME LAND FILLINGS WERE 3 TO 10 FEET.

BUT MUCH BALLAST WAS ALSO ARRIVING IN NORWAY. A TRAVELER NOTED THAT WHILE THE FORESTS WERE GONE, THERE WAS "AN ABUNDANCE OF FLOWERS INITIALLY BROUGHT HERE AS SEEDS IN THE BALLAST OF SAILING SHIPS." NORWEGIAN SHIPMASTERS WOULD SOMETIMES TAKE EXCESS BALLAST IF IT WAS EARTH TO USE FOR THEIR GARDENS. OSLO WAS SO DESPERATE FOR BALLAST TO USE AS LANDFILL THAT IT REQUESTED ALL SHIPS IN THE HARBOR TO DELIVER BALLAST TO THE CITY.

PASSENGER SHIPS WITH SO MANY MOVING BODIES ABOARD USED BALLAST TO MAINTAIN THE SHIP STABLE. MANY SHIPS ARRIVED IN NEW YORK WITH IMMIGRANTS (AND THEREFORE BALLAST).

ON MARCH 4, 1842, TOSTEN KLEVEN FROM BILJARD, NORWAY WENT TO GOTEBORG, SWEDEN AND HELPED LOAD BALLAST ON THE SHIP IN WHICH HE WAS TO SAIL TO NEW YORK WHERE HE WENT TO WORK ON A FRUIT FARM. HE THEN MADE HIS WAY TO HIS FINAL DESTINATION IN MUSKEGO, MILWAUKEE WHERE THE POTAWATOMI LIVED. HE MARRIED AASE KVAALSETH, A NURSE. THEY PURCHASED 80 ACRES IN DANE COUNTY, WISCONSIN. THEIR GRANDCHILDREN LIVED AND WERE GAINFULLY EMPLOYED IN COMPANIES SUCH AS GENERAL MOTORS CORP., BELL TELEPHONE CO., NORTHERN PACIFIC RAILWAY, U.S. DEPT. OF HEALTH AND THE OFFICE OF LAND COMMISSIONER.

SOME SHIPS ACQUIRED THEIR BALLAST FROM THE INTERTIDAL ZONE ESSENTIALLY TRANSPORTING PART OF THESE INTERTIDAL COMMUNITIES ACROSS THE ATLANTIC, A SCIENTIST HAS NOTED.

SPRING HAD COME AND WE HAD DECIDED
A MOVE UP NORTH WOULD BRING THE
BOY MORE OPEN SPACE AND FRESH AIR
THAN WE NOW HAVE ON PEARL STREET.
ON SUNDAY WE TOOK THE OMNIBUS TO
82ND STREET AND SECOND AVENUE. THE
SQUATTERS AND THEIR HUTS ALONG
WITH PIGS AND GOATS HAVE BEEN
CLEARED OUT AND NOW THERE IS MUCH
LAND. LARGER HOUSES REMAIN, SOME
CLINGING TO OUTCROPPINGS OF ROCK
IN FORLORN AND ISOLATED CLUMPS
FIFTEEN FEET HIGH FROM WHERE WE
STOOD. WE PASSED A FEW HOUSES
THAT WERE ON LEVEL WITH THE ROAD.
BUT MRS. DAFFERN WHO CAME TO BUY
SOME MORE OF THE BLUE RIMMED-SHELL
EDGED PLATES FAVORED BY HER RATHER
DOUR HUSBAND WHO WORKS FOR CITY
HALL SAID THAT IT WOULD BE UNWISE
TO PURCHASE THOSE AS SHE HAD HEARD
THAT THE STREET WAS TO BE RAISED
TO THE UPPER SURFACE OF THE ROCKS.
I IMAGINE THEN THERE WOULD BE THE
ADDED EXPENSE OF DEMOLISHING THE
HOUSE AND FILLING THE SPACE TO MEET
THE NEW STREET 15 FEET ABOVE US.
JUST LIKE WATER STREET, WHICH WAS
MADE BY FILLING UP THE RIVER UP TO
THE STREET LEVEL AND NOW BLOCKS
OUR VIEW OF THE RIVER.

DOCUMENTS OF DISTURBANCE

THE DEPOSITION OF BALLAST ROCK BY SAILING SHIPS
CAUSED THE GREAT TRANS ATLANTIC INTERTIDAL SHIFT
IN NEW YORK:
WE NOW WALK ON NORWAY (WHICH GOT ITS BALLAST ALSO FROM
SPAIN, PORTUGAL, ITALY, NORTH AFRICA FRANCE, BELGIUM,
THE NETHERLANDS, GERMANY, SWEDEN AND DENMARK),
PERHAPS ON ANGOLA,
ON DUBLIN AND BRISTOL,
AND NOW ON KINGSTON, JAMAICA.

[entrevista]

Germinar contramapas: *Seeds of Change* e as perspectivas críticas de Maria Thereza Alves sobre deslocamento e pertencimento[1]

Germinating counter-maps: *Seeds of Change* and Maria Thereza Alves' critical perspectives on displacement and belonging [interview]

Germinando contramapas: *Seeds of Change* y las perspectivas críticas de Maria Thereza Alves sobre desplazamiento y pertenencia [entrevista]

Maria Thereza Alves
Artista independente, Nápoles (Itália) e Berlim (Alemanha)

David Sperling
Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil

Ana Carolina Bezerra
Universidade de São Paulo, São Carlos, Brasil

Maria Thereza Alves é uma artista cuja obra se destaca pela profundidade com que explora as complexas interseções entre ecologia, história colonial e questões sociopolíticas contemporâneas. Ao longo de sua carreira, como se verá nesta entrevista, Alves tem desenvolvido uma prática artística que se nutre de investigações rigorosas, desafiando as narrativas hegemônicas e revelando as camadas ocultas da história e da memória coletiva. Um de seus trabalhos mais conhecidos, Seeds of Change, exemplifica essa abordagem ao investigar a dispersão de sementes não nativas em portos europeus e em Nova York, um projeto que lança luz sobre os impactos das trocas coloniais e suas consequências ecológicas e culturais. Através desse e de outros projetos, Alves convida o público a refletir sobre como as trajetórias coloniais moldaram nossos ambientes e como essas histórias estão intrinsecamente ligadas às realidades atuais.

Em sua prática, Alves abre novas perspectivas sobre temas como o deslocamento forçado, as migrações e a relação entre humanos e não-humanos. Seus trabalhos frequentemente envolvem comunidades afetadas por essas questões, criando colaborações que resultam em obras profundamente enraizadas no contexto local, mas que ressoam globalmente. Ao abordar o deslocamento forçado e as migrações, Alves não apenas expõe as injustiças históricas, mas também oferece uma crítica contundente às dinâmicas contemporâneas de poder e exploração. Além disso, sua investigação sobre a relação entre humanos e não-humanos desafia a percepção tradicional do mundo natural, sugerindo que as plantas, os animais e outros seres vivos têm uma história que está entrelaçada com a história humana e, portanto, merecem ser reconhecidos como agentes ativos nos processos históricos e culturais.

Por meio de suas obras, Maria Thereza Alves nos convida a repensar noções fundamentais de lugar, pertencimento e memória. Ao explorar como histórias de deslocamento e migração moldam identidades e territórios, sua arte provoca uma reflexão crítica sobre o que significa pertencer a um lugar em um mundo marcado por movimentos constantes e fronteiras cada vez mais fluidas. Alves nos desafia a reconsiderar como as memórias individuais e coletivas são construídas, preservadas e, muitas vezes, silenciadas. Seu trabalho não só recupera histórias esquecidas, mas também propõe novas maneiras de compreender o mundo ao nosso redor, reconhecendo a complexidade e a interconexão de todas as formas de vida e suas histórias.

Maria Thereza Alves (São Paulo, 1961) é uma artista e ativista brasileira que atualmente vive entre Nápoles e Berlim.
ara@snafu.de

David Sperling é Professor Associado do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP). Coordenador do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC-IAU-USP) e do Grupo Arte Ciência Tecnologia do Instituto de Estudos Avançados da USP (ACT>IEA-USP).
https://orcid.org/0000-0003-1224-4267 | sperling@sc.usp.br

Ana Carolina Bezerra é graduanda em Arquitetura e Urbanismo no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP). Realizou iniciação científica (PIBIC-CNPq) sobre a obra de Maria Thereza Alves com orientação de David Sperling. É integrante do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC-IAU-USP) e do Projeto atlasdochao.org.
https://orcid.org/0009-0008-6382-453X | carolinadepaula@usp.br

1 Entrevista de Maria Thereza Alves por David Sperling e Ana Carolina Bezerra, realizada de forma remota entre Nápoles e São Carlos, em 1 de agosto de 2024

David Sperling / Ana Carolina Bezerra: Com sua primeira iteração em 1999 em Marselha e a última em 2018 na cidade de Nova York, Seeds of Change é um projeto de longa duração. Em um mundo caracterizado pela obsolescência programada, da qual nem os conceitos parecem escapar, seu projeto enfrenta a estrutura profunda de um sistema que permanece sob a superfície da mudança, marcado por processos de colonialismo e extrativismo. Você poderia recuperar os elementos germinantes desse projeto, diferindo os que permaneceram das singularidades de algumas de suas iterações? E, mais especificamente, entre as cidades europeias e Nova York, por exemplo?

Maria Thereza Alves: Para dar um panorama geral, irei perambular rapidamente entre as diferentes iterações de Seeds of Change. Em Marselha, na França, foi a primeira vez que eu trabalhei com esse tipo de projeto e não havia referência de como fazê-lo. Como na maioria dos meus projetos na época, eu ainda estava aprendendo a fazer pesquisa de arquivo. Outra coisa que eu precisei aprender é quando finalizar a pesquisa e essa primeira foi muito difícil, justamente porque quando entrei nos arquivos de Marselha havia muita informação escrita interessante. Na época eu não estava produzindo exposições, então pude ficar um ano aprendendo a ler o francês escrito do século XVIII e as palavras técnicas dos marinheiros daquele século. Pude, então, rever e reler os arquivos duas ou três vezes; isso era necessário para conseguir compreender essas novas palavras dentro daquele contexto, já que era nesse processo repetitivo de leitura dos arquivos que eu notava a falta de informações pela dificuldade com as palavras técnicas.
Em Marselha foi a primeira vez que tive a ideia de fazer um jardim de flora de lastro, localizado no porto, área em que moravam os imigrantes, mas esse trabalho e o jardim não foram possíveis de serem realizados em decorrência da situação política da época. O que se tornou importante para mim foi que o trabalho resultante me fez entender que se

estou realizando uma pesquisa sobre o passado, na verdade estou interessada em um passado que está influenciando e dialogando com o nosso presente, presente esse que articula um processo de construção do futuro. Então, no fim, acabei descartando muitas informações levantadas na pesquisa, porque, apesar de serem muito interessantes e um processo novo para mim, não fazia sentido para o nosso presente e futuro.

Em Reposaari, na Finlândia, eu tive o privilégio de trabalhar com uma pequena comunidade e conhecer as investigações iniciadas pelos residentes sobre a flora de lastro e isso influenciou todo o desenvolvimento do trabalho. Nesse período, tive a oportunidade de trabalhar com a botânica Heli Jutila e a investigação original de flora de lastro realizada em Reposaari contribuiu para a publicação científica de um estudo botânico, no qual tive um imenso privilégio de ser coautora.

Em Exeter/Topsham, na Inglaterra, aprendi a me deixar desviar de um caminho de pesquisa e, assim, estar aberta a mudar um projeto devido às circunstâncias históricas. Demorei muito para considerar que eu poderia seguir por um caminho diferente, mas reconheci que essa mudança seria a melhor para o projeto.

Em Liverpool, também na Inglaterra, tive a feliz surpresa de descobrir uma informação crucial durante a análise dos arquivos. Identifiquei a localização de um guindaste de lastro em um local inesperado nos registros; um guindaste que só era autorizado para lastro. Essa descoberta evidenciou a quantidade significativa de lastro que chegou a Liverpool, em parte devido ao comércio de pessoas escravizadas. Descobri que por causa desse grande volume de lastro, era necessário retirá-los do porto para liberar espaço, por isso foram utilizados na construção de fundações de estradas e edifícios. Sendo assim, quando realizam trabalhos de

escavação nas estradas de Liverpool, por exemplo, a flora de lastro ganha espaço para brotar por toda cidade, servindo como testemunhas desses processos.

Em Bristol, na Inglaterra, a descoberta do uso extensivo de lastro no comércio Atlântico de pessoas escravizadas foi a questão fundamental do projeto, uma vez que grandes quantidades de lastro eram necessárias durante o transporte de corpos, e, portanto, a flora de lastro também assume o papel de testemunhas da escravidão.

Em Antuérpia, na Bélgica, enfrentei uma situação infeliz, porque o novo diretor do espaço onde eu planejava exibir meu trabalho não estava interessado no projeto que havia sido solicitado pelo diretor anterior, o qual investigava a história colonial da Bélgica em um período de escassa pesquisa sobre o tema. Como resultado, a exposição do trabalho não aconteceu justamente em um momento essencial e só ocorreu anos depois, quando a pesquisa sobre o assunto já era bastante extensa.

Em Dunquerque, na França, a pesquisa revelou as possibilidades de movimentação do lastro do porto para o interior do país ou até para outros países através dos canais, uma vez que Dunquerque possui uma vasta rede de canais próximos ao porto. Essa descoberta foi surpreendente.

Em Nova York, fiquei impressionada com as grandes quantidades de lastro que foram levadas para o porto durante o período colonial, tanto como resultado do comércio de pessoas escravizadas e a chegada de imigrantes, quanto de pessoas livres que voltaram para a África. O lastro continuou a chegar em Nova York até um período bastante recente; por exemplo, em 3 de junho de 1900, mais de 7 milhões de toneladas de lastro chegaram à cidade provenientes do Caribe, América do Sul, China, Japão, Indonésia e África do Sul. O lastro sólido, que é o que eu investigo,

deixou de ser usado por volta dos anos 20/30, porém Nova York apresentou a particularidade de continuar recebendo lastro até após a década de 1950, devido à Segunda Guerra Mundial. Assim como em Liverpool, o lastro foi utilizado para as fundações de estradas e ruas, além de outras situações, então essa longa história de uso de lastro faz da terra em si, em Nova York, uma terra colonial e colonizada.

Comparando a pesquisa em Nova York com a realizada na Europa, a principal diferença é que as plantas que chegaram de rotas comerciais iniciadas pelos europeus e destinadas aos portos da Europa geralmente não se mostraram invasivas nesse continente. Por outro lado, aquelas que chegaram aos Estados Unidos, muitas vezes através de rotas comerciais iniciadas pelos europeus e no contexto da colonização, eram geralmente invasivas. Esse fenômeno resultou em uma flora de lastro que oferece uma maior biodiversidade de espécies na Europa. Por exemplo, Sue Shepherd, em Seeds of Fortune, explica que as Ilhas Britânicas possuíam um número reduzido de plantas, e a maioria das introduções ocorreu entre 1735 e 1935, período correspondente ao auge do maior império da história, então podemos ver como a flora é testemunha do processo de colonização. Já nos Estados Unidos, enfrentamos a questão de como cuidar com responsabilidade das novas plantas em relação às necessidades das espécies nativas já presentes.

David Sperling / Ana Carolina Bezerra: Em 1985, Henry Hobhouse publicou o livro Seeds of Change: Five plants that transformed mankind, obra que em 1999 receberia sua segunda edição ampliada com a inclusão também no título de uma sexta planta no conjunto de espécies vegetais que, pelo cultivo e comercialização humanos, transformaram culturas e economias ao longo da história. Seriam elas o açúcar, chá, algodão, batata, quinino, cacau e coca. No contexto das celebrações dos 500 anos da viagem de

Cristóvão Colombo para as Américas, o Smithsonian Museu Nacional de História Natural, em Washington DC, realizou entre outubro de 1991 e abril de 1993, a exposição Seeds of Change: 500 years of Encounter and Exchange, além da publicação do catálogo Seeds of Change: A Quincentennial Commemoration (Herman J. Viola e Carolyn Margolis, Eds; Smithsonian Institution Press, 1991). No livro de Hobhouse, se aspectos relacionados à escravização atrelados às plantations no "novo mundo" foram mencionados, dentre outros "prejuízos causados", as plantas selecionadas pelo autor tinham um claro valor comercial. Já a exposição e o catálogo do Smithsonian deixam entrever um cunho celebrativo, senão apaziguador – pois não foram simplesmente encontros e trocas as dinâmicas que ocorreram entre Europa e as Américas. Seu trabalho Seeds of Change tem início no mesmo ano em que a segunda edição do livro de Hobhouse foi publicada, em um cenário de disputas acerca das formas de ler e narrar as "conquistas" versus as violências coloniais. Portanto, sua obra coloca o próprio termo Seeds of Change em disputa, não? Assim como, a partir das plantas e os corpos que são visibilizados, coloca em xeque as paisagens físicas e simbólicas, econômicas e biopolíticas que são construídas também a partir dessas formas de ler e narrar?

Maria Thereza Alves: Muitas das exposições sobre os 500 anos foram idealizadas como celebrações, omitindo as violências; não sei se todas seguiram esse padrão, mas as que eu conheci tinham esse caráter comemorativo, não mencionando os termos "colonização" ou "conquista". Essa abordagem reflete uma tendência da época de celebrar sem uma análise crítica da história real.

Em relação às obras mencionadas, lembro-me de já tê-las visto anteriormente, embora eu nunca as tenha lido. Acredito que de certo modo a ideia e o título Seeds of Change estavam no ar. Entendo a necessidade da academia em ler

uma vasta literatura antes do processo de pesquisa, mas eu, como artista, geralmente não funciono assim. Embora eu adore o arquivo, não costumo ler anteriormente como conduzir certos processos. Por exemplo, prefiro não me aprofundar na história completa de Marselha, pois a perspectiva do autor poderia conduzir meu olhar; se eu me deixo caminhar pelo arquivo será ele a direcionar novas maneiras de pensar. Portanto evito, durante meus projetos, esses livros e histórias justamente para não iniciá-los com o olhar condicionado. Por exemplo, quando fui visitar Guangzhou para a realização de Wake, li brevemente sobre a cidade, por cerca de 10 minutos apenas, pois eu queria que o arquivo fizesse o caminho para mim.

Em Seeds of Change, meu interesse está voltado para a flora que geralmente tem sido negligenciada nas áreas portuárias, possivelmente referida em português como ervas daninhas – embora não esteja certa se esse é o termo mais apropriado – dado que essas plantas não possuem valor comercial. Durante a pesquisa, ao traçar as rotas comerciais, foi possível identificar a chegada dessas plantas que estavam germinando nesses portos, revelando outras perspectivas e o potencial que elas tinham de ser testemunhas de narrativas frequentemente negligenciadas, desconsideradas, apagadas ou ocultas, como, por exemplo, das complexidades do comércio de pessoas escravizadas no Atlântico, que começou com o sequestro e a escravidão de pessoas que viviam longe, no interior do continente e distantes das áreas portuárias, evidenciando assim, diversas possibilidades de sementes testemunhas.

Geralmente, aquelas pessoas que chegavam até os Estados Unidos não iam diretamente da África até a costa norte-americana, mas sim da África ao Caribe e do Caribe aos Estados Unidos, assim mais histórias eram envolvidas e chegavam através das sementes. Muitas vezes, os navios evitavam portos principais, como o de Nova York, e

desembarcavam as pessoas escravizadas em portos mais discretos, ao redor de Long Island, para evitar impostos. Assim, a flora de lastro, mais uma vez, torna-se testemunha nesses lugares em que a história foi apagada completamente. Além disso, é relevante considerar que parte dos Estados Unidos foi inicialmente colonizada pela Espanha, cujo império havia colonizado terras nas Américas, África, Ásia e Oceania. Portanto, as sementes de lastro poderiam também testemunhar a complexidade dessas histórias, refletindo importantes eventos históricos e histórias de violência ao mesmo tempo.

David Sperling / Ana Carolina Bezerra: A constituição da história natural como disciplina, com seus procedimentos analíticos e classificatórios compostos por desenhos, listas e definições de nomes científicos encontra paralelos na concepção e conservação de jardins botânicos e herbários não só nas capitais dos impérios como também nas capitais dos países colonizados. Paralelos, poderíamos dizer, que existem de forma atualizada entre os melhoramentos genéticos e as plantations contemporâneas. São infraestruturas que concebem e aprimoram a regulação da natureza pela ciência, produzindo formas de colonialismo nos territórios e nos imaginários. Diante dessa especialização dos conhecimentos sobre a natureza, não há como não pensar seus procedimentos em Seeds of Change senão a contrapelo dos naturalistas europeus que vieram à América do Sul e levaram daqui plantas e animais – além do sequestro de indígenas. Os jardins de lastro, pinturas, poemas e listas de Seeds of Change fazem ver aquelas infraestruturas a partir de outras perspectivas, desnaturalizando os modos de definir o que sejam elementos naturais, assim como os meios técnicos para seu conhecimento. Da expropriação há o deslocamento para a coexistência e uma outra partilha do sensível se instaura. Como você vê esses paralelos e deslocamentos? E, ainda mais, como uma artista brasileira que vive na Europa?

Maria Thereza Alves: Não sei se conseguirei responder tudo, mas como eu já tinha mencionado anteriormente, temos duas situações muito diferentes entre a Europa e as Américas. Ricardo Cardim, em Paisagismo Sustentável para o Brasil, apontou que cerca de 80% da flora nas cidades do Brasil é exótica e algumas plantas são altamente invasivas, por exemplo, para a Mata Atlântica. E, ao mesmo tempo, é um fenômeno natural entre os humanos serem curiosos e interessados no mundo, conhecerem novos vizinhos e realizarem trocas, um lindo colar, uma fruta nova... Eu amo jabuticaba, mas também amo manga. Se a Floresta Atlântica não tivesse sido tão fortemente desmatada e fosse ainda saudável, algumas introduções de nova flora talvez tivessem encontrado um equilíbrio, mas o desmatamento maciço, juntamente com as plantações de monocultura e a pecuária, resultou em uma floresta lutando para se manter em pé. E como humanos que fomos responsáveis por essa situação, como fazemos um equilíbrio dentro dessas novas histórias e situações? Eu moro em Berlim e estudei a flora da cidade, e agora passo o tempo em Nápoles e começo a ter aulas botânicas da flora local. Imagina se as pessoas que migraram para o Brasil realmente aprendessem sobre onde elas decidiram morar? O meu companheiro Jimmie Durham defendia que nas Américas as pessoas imigrantes estão flutuando sobre a terra, mas nunca pisam de fato nela. Então, se conseguirmos pisar na terra para aprender o que são os seres não-humanos ao nosso redor, isso se tornaria um começo interessante para decolonizar o Brasil. Mas, infelizmente como estamos vendo pelas últimas agressões hoje, basicamente contra as comunidades Guarani-Kaiowá no Mato Grosso do Sul, continuamos em um estado colonial.

David Sperling / Ana Carolina Bezerra: Em um contexto de tensões entre globalismo, multilateralismo e, mais recentemente, o fortalecimento simultâneo de políticas

anti-imigração e a ampliação de mobilidade forçada de povos, Seeds of Change repropõe o debate sobre lugar e pertencimento, e sobre site specificity, não como condições dadas in natura, mas como resultados de complexos processos que contrapõem o ideário das identidades de povos-territórios pelos trânsitos – forçados ou não – de humanos e não-humanos. No caso específico de seu projeto, os rastros do tráfico de escravizados (assumidos como mercadorias) são evidenciados pela germinação de sua contraparte nos trânsitos atlânticos, as sementes presentes nos lastros dos navios (incorporadas invisivelmente como parte da logística de navegação). Lugar e pertencimento, portanto, são definitivamente construções políticas, na qual os regimes de existência e de visibilidade devem ser disputados a todo momento. Você poderia retomar criticamente sua perspectiva sobre o lugar, termo tão presente na arte contemporânea?

Maria Thereza Alves: Estou na Europa agora e em alguns lugares em que estive comecei a pesquisar sobre o lugar, porque preciso saber como estar naquele lugar. Então, caminho por longos períodos e observo as pessoas, buscando captar o que é possível ver através das árvores e procurando olhar para além dos bichinhos domésticos. Na Bélgica, por exemplo, comecei pesquisando sobre as vias aquáticas de Ghent e depois, em Bruxelas, sobre as relações entre os humanos e os não-humanos através da água. Eu tenho feito muitos trabalhos sobre e a partir da água e um curador me disse, certa vez, que as pessoas pensam que meu trabalho é sobre sementes, mas que tenho um outro grande trabalho sobre água. Concordo, para mim a relação com a água sempre foi muito importante – foi em Seeds of Change, em Marselha, que comecei a trabalhar com a terra e com a água.

Em Berlim, estudei as diversas maneiras com que as sementes chegaram às cidades, acho que isso é importante

pois estando numa cidade ou num país com uma forte história de Socialismo Nacional, a classificação de sementes foi muito disputada politicamente para trazer o processo do social-nacionalismo até a natureza. Havia tentativas de “purificação" da paisagem que não funcionaram, e eu queria estudar o motivo de não terem funcionado. Por exemplo, passa um passarinho levando um pouco de semente nas asas e já quebra a “pureza” do estado-nação. E é difícil colocar um muro tão alto capaz de impedir um passarinho de passar. Isso foi realmente importante no trabalho que fiz em Berlim.

Eu apreciava estar na Europa porque imaginava que podia estar longe da história das Américas, mas claramente isso não se concretiza de fato. Descobri em Nápoles a família Pignatelli, que possui um museu na cidade e herdou a riqueza colonial de Hernán Cortés no século XVIII, e isso é muito dinheiro. Cortés era o homem mais rico do México e foi a pessoa que destruiu o país. Atualmente, estou estudando a flora de Nápoles com a intenção de realizar um trabalho, embora ainda não saiba exatamente o que, mas a ideia central é investigar como a flora rompe a construção de estado-nação. Quando estou em um lugar, procuro investigar esses diversos aspectos da experiência local e as relações entre os seres nesse espaço, buscando formas de contribuir da melhor maneira possível com as habilidades que tenho. Isso se alinha ao que eu havia mencionado anteriormente de que a pesquisa sobre o passado desempenha um papel importante no presente e no futuro que estamos construindo.

David Sperling / Ana Carolina Bezerra: Em "Further Exercises in Decolonizing One’s Imagination: Weaving Common Ground" (Seeds of Change, p. 8-15), entrevista que você concedeu a Wilma Lukatsch, a autora utiliza o sufixo "contra" para caracterizar as formas com que seu trabalho opera em relação à historicidade hegemônica, produzindo

contrafatos, contraverdades, contratestemunhas, contra--arquivos, contra-histórias. Pensando a partir de seu processo recorrente de investigação por rastros, escavando territórios e mapas, trazendo à visibilidade os processos coloniais de dominação e expropriação de seres humanos e não-humanos, faz sentido a você compreender Seeds of Change como um projeto contracartográfico, em que desenhos, esquemas, listas de plantas, plantas germinando e crescendo, e jardins de lastro operam cada um e conjuntamente como contramapas?

Maria Thereza Alves: Com certeza. Como mencionei, quando estive em Liverpool, um ponto fundamental foi a descoberta do guindaste de lastro. Encontrei um pequeno recibo, do tamanho da minha mão, referente ao conserto de um guindaste de lastro e, a partir dessa informação, pude confirmar a presença dele, embora ainda não soubesse se ele constaria no mapa. Com isso, fui até a biblioteca para procurar um mapa detalhado do mesmo ano ou de um período próximo ao do recibo do conserto. Na época, eu não tinha uma boa relação com a biblioteca, o que exigiu que eu insistisse na importância de obter esse mapa preciso daquela época; eles então me forneceram um mapa extremamente detalhado que incluía a localização do guindaste. Porém, não era especificamente o guindaste que me interessava, mas sim todo o seu entorno, onde as flores estavam brotando, e isso não estaria registrado em nenhum outro mapa já que não era de interesse de nenhum mapa. A importância estava justamente nessas flores que estavam germinando e crescendo como possíveis testemunhas da história do porto.

Sobre Dunquerque, ao conduzir minha pesquisa lá, observei uma diferença interessante entre a Inglaterra – e os países que falam inglês – e a França em relação às categorias de classificação. Apesar de acharmos que existe um sistema unificado de categorias de flora na Europa, há variações

culturais entre os países. Por exemplo, nos Estados Unidos e na Inglaterra, existe uma categoria chamada Ballast Flora (flora de lastro). Em Liverpool, consegui localizar informações sobre essa categoria através de um botânico que estava na biblioteca, que mencionou a existência de uma publicação que eu ainda não havia encontrado. E eu realmente não iria encontrá-la, já que essa publicação, escrita à mão por um falecido botânico, era muito grande e portanto não se encaixava em nenhuma prateleira, tendo que ser armazenada deitada e próxima ao chão, deixando-a fora da sua categoria. A única pessoa ciente dessa publicação era esse botânico, devido ao seu interesse no assunto. Entretanto, informações sobre flora de lastro podem ser encontradas em publicações nos Estados Unidos e na Inglaterra.

Na França, no entanto, essa categoria não existe. Durante minha pesquisa em Dunquerque, visitei o Conservatoire Botanique National de Bailleul, e falei com um botânico sobre meu trabalho. Inicialmente, ele não reconheceu a categoria de flora de lastro, então mencionei a doutora Heli Jutila, que é especialista no assunto, e também a existência da categoria em países de língua inglesa. Ele foi verificar e descobriu sua existência. Após minha explicação sobre o projeto, o botânico demonstrou interesse em acessar as informações, perguntando se estaria disponível para o meio acadêmico ou até mesmo para ele, então expliquei que seria publicado por meio de uma exposição. Foi interessante descobrir essa diversidade de categorias de classificação entre os europeus.

Quando eu estive realizando a pesquisa em Liverpool, em 2004, ainda havia vastas áreas com uma rica flora e possibilidades de pesquisa sobre a história do porto, que já foi, como mencionei anteriormente, o principal porto do império britânico. No entanto, não parecia existir muito interesse em explorar o que poderia ter sido uma antiga cartografia da história do porto, baseada na terra do lugar.

Na época, não encontrei ninguém que estivesse fazendo esse tipo de coisa.

David Sperling / Ana Carolina Bezerra: Formas de participação estiveram muito presentes nas artes desde os anos 1960 e, significativamente, no Brasil. Por sua vez, iteração e participação são termos recorrentes em seus relatos sobre Seeds of Change, e que parecem se inscrever de um outro modo nessa tradição da participação, indicando uma clara abertura ao outro, um compromisso ético com a alteridade e a escuta, articulando saberes e fazeres tradicionais, de comunidades e das ciências. Seu trabalho intermedia o conhecimento científico, por vezes opressor e dominante, e a oralidade sensível e questionadora de relatos pessoais do outro, rediscutindo os sistemas de manutenção das formas de ler e mostrar o mundo. Como esta dimensão processual dialógica, que nos parece extremamente sensível, se conecta com a decolonialidade? Como sua atuação com os povos indígenas se articula com essa questão?

Maria Thereza Alves: A trajetória que me levou ao trabalho que realizo atualmente está enraizada na história da minha família. Meu pai, que era de um pequeno vilarejo em uma situação econômica bastante precária na década de 1950, enfrentou grandes dificuldades. Naquela época, muitos precisaram migrar para São Paulo, o grande centro industrial, em busca de oportunidades de trabalho, uma vez que a vida no campo se tornava cada vez mais difícil. Minha mãe, por sua vez, era natural de Redenção da Serra, uma cidade que foi submersa devido à construção de uma barragem. Com o desaparecimento da cidade e a construção de uma nova Redenção da Serra, ela acabou se mudando para uma cidade próxima onde tinha parentes.

No Brasil, à maneira que o colonialismo prevalece, existe a permanência de um processo de frequente apagamento histórico, forçando as pessoas a se conformarem com uma

visão homogênea de estado-nação e identidade nacional brasileira. Dentro da minha própria família, especialmente do lado do meu pai, é extremamente difícil reunir todos para grandes celebrações. A presença de membros da família com características “mais brancas” frequentemente resulta em críticas, sutis ou não, direcionadas àqueles que não se encaixam no padrão de "branquitude" que alguns membros da família consideram como a única forma legítima de ser brasileiro. Essa pressão é desgastante e afeta profundamente os envolvidos.

Foi nesse contexto que iniciei meu trabalho na comunidade da minha família, buscando entender quais histórias eles achavam necessárias de serem contadas e quais fotografias eram consideradas importantes de serem feitas. Naquela época, o acesso à fotografia era limitado, dado o alto custo das câmeras e as dificuldades para revelar filmes e imprimir as fotos, especialmente em localidades sem eletricidade, como a região onde meu pai residia. Esse processo envolveu uma luta para decolonizar a forma como éramos percebidos, resultando na publicação do livro Recipes of Survival. Pessoalmente, venho de uma família com ancestralidade indígena, negra e europeia desconhecida, e sou uma das poucas brasileiras na Europa que não possui passaporte europeu. O Brasil continua sendo minha principal responsabilidade, não só o Brasil em si, mas a terra e o povo da terra. Tem sido um processo, ao longo de anos, mesmo não morando mais no Brasil, para descobrir que utilidade posso ter para a terra e as pessoas da terra.

Aos 16 anos, percebi a ausência de uma organização indígena nacional no Brasil, então, em 1978, juntei-me ao Conselho Internacional de Tratados Indígenas, em Nova York, para aprender como criar uma organização indígena nacional. Em 1979, fiz uma apresentação na Comissão de Direitos Humanos de Genebra, das Nações Unidas, contra o governo brasileiro, que estava sob uma ditadura militar,

denunciando as violações dos direitos humanos das comunidades indígenas no Brasil. Finalmente, em 1980, quando havia fundos para eu retornar ao Brasil, pretendia me encontrar com Ângelo Kretã, do povo Kaingang, e Tupã-Y, dos povos Guarani, que eu considerava meus mentores, para discutir sobre a criação de uma Organização Indígena Nacional. Infelizmente Ângelo Kretã foi assassinado pouco antes da minha chegada. Tupã-Y me explicou que, um mês antes, a União de Nações Indígenas (UNI) havia sido criada e ele sugeriu que eu continuasse o trabalho internacional em relação aos direitos indígenas. Mais tarde, eu continuaria a fazê-lo, porém de uma perspectiva mais artística.

David Sperling / Ana Carolina Bezerra: Recuperando um trabalho realizado anteriormente a Seeds of Change, Nowhere (1993) resgata a Utopia (1516), de Thomas More, através da discussão sobre apropriações e apagamentos de terras e pessoas na fantasia utópica europeia. More escreveu que a Utopia deveria ser fundada nas Américas, onde "os povos indígenas têm mais terra do que cultivam". Como você mencionou em outras ocasiões, o impulso desse seu projeto surgiu de conversas em encontros de ecologia nos EUA, principalmente em torno da discussão acerca da determinação sociopolítica do lugar que designa os pertencimentos, questão fundamental que se repete em Seeds of Change. Quais outras situações ou projetos anteriores, como Nowhere, instigaram os questionamentos e a conformação de Seeds of Change?

Maria Thereza Alves: Gostaria de acrescentar um outro ponto sobre Thomas More. Ele sugeriu, também, que os povos indígenas poderiam ser convidados a participar da Utopia, mas que, se recusassem, deveriam ser exterminados. No Brasil, há uma imposição colonial que deliberadamente nega a presença indígena até os dias de hoje.

Falando sobre os meus trabalhos, geralmente observo uma diversidade significativa entre eles, às vezes começo numa linha de pesquisa e logo depois mudo para um outro tipo de trabalho, pois frequentemente começo um trabalho seguindo uma ideia e, durante o processo, desenvolvo novas abordagens. No início, realizei pesquisas que considero fundamentais para aprofundar a compreensão sobre as interações entre humanos e não-humanos.

Por exemplo, em 1996, o projeto intitulado 0°0°° investigou a ideia europeia de definir o centro do mundo, a definição de um lugar. Explorei diversas possibilidades para mudar isso ou ver uma outra maneira de definir o lugar, então esse trabalho foi se criando a partir de múltiplas camadas de interpretação.

O projeto Barra/Barre, realizado em 1992 no Pantanal, próximo a Corumbá, centrou-se no ciclo das águas na região, que se elevam e baixam sazonalmente, moldando o espaço com o tempo para além das relações humanas e não-humanas.

Em 1993, o projeto Amatlan em Morelos, México, celebrou a floresta e a água, no local associado a Quetzalcoatl, a serpente emplumada, uma divindade que representa a música, arte, conhecimento, vento, sol, fertilidade, dança, entre muitas outras coisas. Amatlan foi o primeiro lugar onde Quetzalcoatl caminhou na terra como humano.

Em 1997, Minus One Dimension: Zinneke Reflections, realizado em Bruxelas, foi uma pesquisa sobre o que todos nós perdemos quando um corpo d’ água é coberto.

Em 1999, Back to the Water consistiu em uma série de oito performances, baseada em uma pesquisa sobre os habitantes de Maastricht, na Holanda, e sua relação com a água. As evidências apontaram para uma negação quase total de

qualquer relação com os cursos d'água. Por exemplo, após a reforma de um parque da cidade, que tinha um ambiente natural e agradável, o rio passando, diversas flores... o projeto incluiu numerosos bancos que não se voltavam para o rio, fato que despertou meu interesse em compreender essa desconexão.

Em 1995, Objective Channel Reflection, em Ghent, na Bélgica, visou traçar a relação entre as antigas vias de água cobertas e o movimento dos corpos através da cidade. Além disso, Receitas para Sobrevivência, de 1983, foi um trabalho realizado nas comunidades da minha família, destinado a proporcionar um espaço para as histórias locais.

David Sperling / Ana Carolina Bezerra: Como você frisa, a história e o cotidiano do Brasil estão assentados sobre o chão do colonialismo. Considerando, portanto, o contexto brasileiro, você chegou a imaginar a possibilidade de uma iteração em espelho de Seeds of Change em alguma cidade do Brasil. Há algo em andamento?

Maria Thereza Alves: Eu gostaria muito de realizar esse trabalho, e já tentei iniciar uma pesquisa em Portugal, mas enfrentei dificuldades para acessar os arquivos. Aprendi, ao longo desse processo, que nem sempre as bibliotecas estão dispostas a fornecer o acesso necessário. Por exemplo, em Marselha, encontrei dificuldades em uma biblioteca, mas após explicar o que eu realmente queria, os mapas específicos que eu estava pedindo, por exemplo, de maio de 1754, eles entenderam que eu estava fazendo uma pesquisa acadêmica. Mas um grande problema que eu costumava enfrentar era justamente o fato de que eu não fazia parte de uma universidade.

Em Lisboa, a situação foi ainda pior, pois fui impedida de acessar os arquivos, e somente com a ajuda de um amigo que trabalhava no museu consegui acessá-los. Além disso,

não consegui encontrar as informações necessárias; me falavam que os navios que partiam de Portugal em direção ao Brasil não carregavam lastro. Contudo, é questionável se realmente tinham essa informação ou se estavam apenas dificultando meu acesso. De qualquer forma, percebi que não estava no caminho para encontrar as informações que desejava. A intenção era descobrir como e onde o lastro chegava em Portugal para, posteriormente, ser levado ao Brasil. Mas não consegui nem sequer começar essa pesquisa...

David Sperling / Ana Carolina Bezerra: Ao final do texto Seeds of Change: New York, A Botany of Colonization, 2017-2018, você afirma: "Um processo de decolonização deve começar pelo chão". Com essa assertiva, você nos lembra que o chão conta histórias e que as histórias não têm fronteiras, assim como a cosmologia guarani nos diz dos efeitos sistêmicos de ações pretensamente localizadas. Pensamos o quanto o próprio discurso urbanístico sobre a produção das cidades se fez e ainda se faz à revelia do chão. No caso de Nova York, a exaltação da superação das adversidades para a instalação da artificialidade da quadrícula de onde partem os arranha-céus se associa à evocação de seu parque central que por meio natureza milimetricamente desenhada cria o contraponto ao cotidiano da metrópole. Tanto no elogio ao manhattanismo da Nova York Delirante de Rem Koolhaas quanto no da paisagem de Frederick Law Olmsted, o chão não tem matéria e a matéria do chão não tem história. Mas, como você destaca, para nivelar a cidade foram utilizados "lastro, lodo de rio, relíquias indígenas, resíduos domésticos e industriais e destroços ecológicos, como colinas derrubadas e a terra removida para a construção de túneis". Como se dá seu diálogo como artista com os campos da arquitetura e urbanismo e da geografia?

Maria Thereza Alves: Eu mantenho um diálogo contínuo com o local em que estou trabalhando, e, portanto, o trabalho final é moldado pelos caminhos que o lugar me sugere. Assim, não estou necessariamente pensando em categorias ocidentais convencionais de conhecimento; concentro-me no lugar, na terra, que fornece testemunhas das relações multiespécies. A pesquisa é conduzida por aquilo que o lugar e a terra revelam, e como orientam o percurso investigativo. Assim, presto especial atenção na terra e sua formação; por exemplo, nas poucas áreas de terra que existem em Nova York e nas poucas plantas que crescem em meio ao concreto.

Minha abordagem de pesquisa reflete essa perspectiva. Em contextos urbanos, como em Wake ou na intervenção em Dunquerque, minha pesquisa não busca uma discussão voltada para a arquitetura ou o urbanismo em si, mas para os materiais utilizados em construções. Fiquei interessada nesses materiais de lastro que eram transportados de várias partes da Europa ou da França. Em Dunquerque, propus uma iniciativa artística: a instalação de pequenos recipientes no museu contendo amostras de todos os materiais que entravam e saíam da cidade, visando ilustrar as interações e relações desses materiais que compunham essa terra e como eles contribuíam para um novo diálogo com o ambiente. Aliás, esta foi uma proposta para Dunquerque que esqueci de mencionar anteriormente.

David Sperling / Ana Carolina Bezerra: A propósito, lembrando que o Central Park foi inaugurado em 1857 e que, no Esquema New York In Ballast, você registra a chegada de alguns navios em Nova York antes dessa data com suas respectivas origens (London, 1725 - “princess caroline”; Senegambia, 1759 - “friendship” + enslaved africans; Bristol, 1775 - 7 ships; Rio de Janeiro, 1828 - “guilford”; Goteborg, 1842 - “ellida” + 164 passengers; Kragero, 1850 - “alert” + 146 passengers; Tortuga, Haiti, 1855 - “annie e cox”), você

conhece alguma ligação direta entre a construção dessa paisagem idílica e as terras de lastro? De todo modo, é interessante pensar nas formas como o chão da cidade foi sendo radicalmente redesenhado e nas matérias empregadas, seja em Red Hook e Inwood Park, no Gowanus Canal, em Bristol Basin ou na área central.

Maria Thereza Alves: Descobri que o lastro foi de fato utilizado em Red Hook e Gowanus Creek e, obviamente, como deixa claro no próprio nome, na Bacia de Bristol, que era uma extensão de Bristol e chegou como lastro nas viagens que os navios faziam para entregar armamentos durante a Segunda Guerra. Além disso, identifiquei documentações que indicam o uso de lastro na Rua 107, entre a Terceira e Quinta Avenida, nas proximidades do Central Park. Podemos inferir que, se o lastro fosse necessário para a construção do parque, ele com certeza teria sido utilizado, já que era acessível e econômico, porém não encontrei menções específicas ao uso de terra de lastro na construção do Central Park. No entanto, essa poderia ser uma nova pesquisa a ser aprofundada. O fato é que a terra de Nova York foi substancialmente modificada, destruindo suas especificidades, como rios, riachos, lagoas, colinas, recantos, nichos, salinas, pântanos e, portanto, todas as relações ecológicas e as dinâmicas multi-espécies que formaram o lugar ao longo de milhares e milhares de anos.

Ademais, ao abordar o Central Park, recordo de uma pesquisa que realizei sobre os primeiros momentos da colonização, quando os afro-americanos livres eram obrigados a viver apenas no limite norte da cidade, qualquer que fosse o limite norte naquele momento. Era justamente para que seus corpos servissem como a primeira linha de defesa dos colonos brancos contra ataques indígenas. Havia um vilarejo conhecido como Sêneca, localizado no Central Park, que abrigava uma população de pretos americanos livres. Esse vilarejo foi destruído como parte do extermínio da história

das comunidades pretas e indígenas, a fim de abrir espaço para uma terra idílica "a-histórica". Recentemente, foram descobertas partes enterradas do vilarejo Sêneca, confirmando sua existência e revelando que o desenho do Central Park representa um esforço ocidental de desmantelar as terras e as identidades indígenas e afro-americanas.

David Sperling / Ana Carolina Bezerra: É muito interessante tensionar criticamente seus Jardins de Flora de Lastro não só com o Central Park, mas com o lugar onde foram instalados, o próprio High Line – um jardim feral resultante de sementes dispersas por trens ao longo de anos. É interessante também tensionar com a linhagem da land-art norte-americana produzida com grandes movimentos de terra no deserto ou nas periferias das cidades, por homens brancos, suas máquinas e caminhões... Os contrapontos são evidentes. Esses diálogos críticos estavam em seu horizonte?

Maria Thereza Alves: Eu só visitei o High Line em 2019, quando participei de uma exposição curada pela Cecília Alemani, eu já não morava nos Estados Unidos na época. Além disso, gostaria de compartilhar que minha experiência acadêmica em arte na Cooper Union era bastante distinta da que é oferecida atualmente. Na minha época, os estudantes de arte tinham apenas um ano de história da arte: o primeiro semestre abrangia até 1900, enquanto o segundo semestre focava no Construtivismo Russo. Eu tinha interesse em aprender sobre a arte brasileira, então, certa vez, questionei Dore Ashton, professora de história da arte, sobre a inclusão dos artistas brasileiros no currículo. Naquela época, eu não sabia como encontrar essas informações e também não havia internet. A resposta dela foi que não estudaríamos artistas brasileiros e, se houvesse tempo disponível, poderíamos eventualmente abordar os muralistas mexicanos. A falta de estudos em arte contemporânea na academia significava que não éramos expostos a temas

como land-art, que só conheci após sair da Belas Artes. E quando me mudei para a Europa, comecei a explorar exposições históricas, exposições dos anos 70/80, performances do Leste Europeu dos anos 60, e outros temas que eram inacessíveis durante a minha formação.

Porém, lembro do impacto ao ver pela primeira vez as obras de Robert Smithson, foi profundo e importante para mim; me perguntei por que não havia tido acesso a essas informações antes. Fui conhecê-las somente na Europa, muito tempo depois da graduação. O trabalho de Gordon Matta-Clark, que era relevante e até tinha um restaurante em Nova York, não foi abordado em nossos estudos. Havia uma frustração significativa com a falta de acesso às artes contemporâneas e a ausência de oportunidades para discutir e visitar o trabalho de artistas vivos, mesmo com os professores tendo conexões com colecionadores, curadores e galeristas. Hoje, os estudantes têm acesso a uma gama muito maior de informações, o que não era o caso na época.

Após conhecer esses artistas e essas obras, é possível traçar contrapontos com o que venho investigando há anos. Eu realmente fiquei muito chocada com a obra Asphalt Rundown do Smithson, de 1969. Nesse trabalho, Smithson despeja um caminhão de asfalto sobre um morro, permitindo que o material escorra e forme a obra. Na época, essa obra me causava muito incômodo, pois o que realmente me fascinava era observar quando as plantas conseguiam quebrar o asfalto. Então eu olhava para aquilo e pensava em todas as plantas existentes e a possibilidade de novas germinações que foram destruídas, até que consigam emergir através do asfalto, quebrando-o lentamente através de uma rachadura feita pela água. Esse é um aspecto que eu aprecio profundamente.

David Sperling / Ana Carolina Bezerra: Para finalizar, voltemos à reflexão sobre "lugar", a partir de uma visada de sua trajetória. Nascida em São Paulo, com família no interior do Paraná e filha de pais com ancestralidade indígena, negra e europeia de origem não conhecida, logo você passou a morar em Nova York, onde estudou Artes na Cooper Union. E desde muito tempo passou a atuar na luta ambiental e pelos direitos dos povos originários, atuação imbricada com sua própria prática artística. Tantas outras cidades já foram sua residência, Cuernavaca (México), Bruxelas (Bélgica), Marselha (França), Nápoles (Itália), Roma (Itália) e Berlim (Alemanha). Pode-se afirmar que sua obra tão potente passou a ressoar antes no circuito de arte internacional que no brasileiro, sendo que muitas das questões de que você trata estão umbilicalmente ligadas à conformação do país em meio às lutas e ao silenciamento dos saberes dos povos não-europeus. Nessas várias camadas arte-vida, como é habitar esses lugares "entre"? É dessa condição que brota sua sensibilidade para o diálogo com as alteridades e sua força para o confronto em relação às expropriações de direitos de humanos e não-humanos?

Maria Thereza Alves: Eu sempre fui "entre", mesmo no Brasil, o que, para mim, parece uma maneira natural de ser. É uma posição que proporciona o "privilégio" de olhar enquanto permanece, por vezes, à margem da sociedade. Por exemplo, em Berlim, pela minha aparência, os turcos pensam que eu sou turca. Na Bélgica, a percepção foi de que eu era do Oriente Médio, devido à presença significativa de comunidades no país. Na França, devido à minha aparência, me identificaram como alguém de origem argelina. O interessante é que sempre me encontro no "não-lugar", sendo vista de maneira diferente do que o local define como apropriado para seus habitantes. Essa condição me oferece uma perspectiva única para perceber e ouvir o racismo profundo presente nesses locais. Estando inserida no meio artístico, que possui um discurso globalizado, e ao mesmo tempo vivenciando o cotidiano das cidades em que resido, observei a diferença

entre essas realidades. Fisicamente, da maneira como sou, tem sido interessante ver como o racismo se manifesta em diferentes níveis nessas cidades.

Quando você fez essa pergunta, me lembrei de uma definição feita por um amigo, o artista José Miguel Casanova, que dizia me considerar como mexicana, uma vez que eu escolhi o México como um lugar para viver por um tempo. Então, aprecio muito essa definição de pertencimento, de ser de um lugar que você mesmo escolheu e, portanto, participar ativamente de todas as possibilidades do lugar em que você está.

Spurensicherung - Reter traços. O chão urbano como arquivo de ecologias reparadoras

Spurensicherung - Securing Traces. The Urban Ground as an Archive of Reparative Ecologies

Spurensicherung - Asegurar rastros. El suelo urbano como archivo de ecologías reparadoras

Laura Kemmer

Cátedra Martius[1] , Universidade de São Paulo, Brasil

RESUMO

Este artigo se baseia na tradição artística alemã de *Spurensicherung*/"reter traços" para explorar como novas formas de cura, de reparo e de reparação emergem do espaço urbano e, em particular, dos seus chãos, ao mesmo tempo orgânicos e construídos, elementares e poluídos. A primeira parte do artigo expõe como como os "solos de entulho" (*rubble soils*) da Berlim pós-guerra, a partir dos anos 1970, geraram novas alianças entre artistas e cientistas de solo que contradiziam imaginários de "pureza elementar" e de "renaturalização", apresentando assim os solos urbanos como arquivos perturbadores. Passa-se então para a atual São Paulo para argumentar que novos movimentos ecopolíticos, que traçam os chãos urbanos em busca dos seus rios escondidos e comunidades ribeirinhas urbanas, não estão simplesmente "evidenciando", mas produzindo coletividades humano-materiais de testemunhas que decretam múltiplos passados, presentes e futuros para reivindicar justiça ambiental e novas formas de reparação.

Palavras-chave: monumento, memória, temporalidade, materialidade

ABSTRACT

This article draws from the German artistic tradition of *Spurensicherung*/"-securing traces" to explore how new ways of healing, repair and reparation emerge from urban space, and in particular, from its both lively and polluted, elemental/unruly and heavily constructed grounds. In a first part of the article, I explore how Berlin's postwar "rubble soils" have from the 1970s generated new alliances at the intersection of soil arts and science that troubles ideas of elemental "purity" and "renaturalization" thus presenting urban soils as disruptive archives. The article then moves on to present-day São Paulo to argue that new ecopolitical movements that trace the urban grounds for its hidden rivers and riparian communities are not simply "evidencing", but rather producing new human-material collectivities of witnesses that enact multiple pasts, presents and futures to claim environmental justice and to practice care and reparation of all kinds.

Keywords: urban grounds, urban rivers, critical zones, healing, repair

RESUMEN

Este artículo se basa en la tradición artística alemana de *Spurensicherung*/"retención de rastros" para explorar cómo surgen nuevas formas de cura e de reparación a partir del espacio urbano y, en particular, de sus suelos, que son a la vez orgánicos y construidos, elementales y contaminados. La primera parte del artículo explica cómo los «suelos de escombros» del Berlín de posguerra a partir de la década de los 1970 generaron nuevas alianzas entre artistas y científicos del suelo que contradecían imaginarios de "pureza elemental" y "renaturalización", presentando así los suelos urbanos como archivos perturbadores. A continuación, nos trasladamos a la São Paulo actual para argumentar que los nuevos movimientos ecopolíticos que rastrean los suelos urbanos en busca de sus ríos ocultos y comunidades ribereñas urbanas no se limitan a "evidenciar", sino que producen colectividades humano-materiales de testimonios que promulgan múltiples pasados, presentes y futuros para reclamar justicia medioambiental y nuevas formas de reparación.

Palabras clave: suelo urbano, ríos urbanos, zonas críticas, curar, reparar

Laura Kemmer é Professora Titular da Cátedra Martius Alemanha-Brasil de Humanidades e Sustentabilidade, mantida pelo DAAD na Universidade de São Paulo. É cientista urbana, atua de forma interdisciplinar conectando teorias e métodos da Antropologia, da Geografia e da Teoria Feminista. Concluiu seu doutorado, intitulado Bonding. Infraestrutura, Afeto e Emergência de Coletividade Urbana, na HafenCity University Hamburg. Mais recentemente, trabalhou como pós-doutoranda e professora convidada na Humboldt-Universität zu Berlin e no Center for Metropolitan Studies da Technische Universität Berlin.
https://orcid.org/0000-0003-4141-9169 | laura.kemmer@usp.br

Introdução[2]

Este artigo é fruto de uma palestra que realizei em 11 de abril 2023, como abertura da conferência do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (o NEC-IAU.USP), no campus São Carlos da Universidade de São Paulo. Compreendo esta localização geo-epistemológica como simbólica para os fins deste artigo, que busca contribuir ao repensar dualidades espaciais, como aquela de "centro-periferia" (São Paulo-São Carlos), e ao descentralizar nossas posições enquanto acadêmicos e pesquisadores. Com esta finalidade, introduzo, neste artigo, uma proposta para repensar o espaço urbano a partir da sua dimensão vertical e subterrânea.

O NEC-IAU.USP parte da provocação de que, para estudar a hibridez do espaço urbano, são necessárias novas abordagens conceituais e metodológicas (NEC-IAU.USP) [3]. Neste artigo, busco aprofundar este ponto e argumentar que, para estudar a transformação espacial do que chamamos a "cidade" como um processo híbrido de produção de espaço e representação simbólica, precisamos entender o espaço urbano não apenas em sua dimensão horizontal, mas também em sua dimensão vertical – e verticalidade entendida aqui tanto como a extensão para o alto, quanto também "abaixo da superfície".

O chão constitui um excelente exemplo para o estudo da hibridização do espaço urbano, pois ele é muito híbrido em si mesmo. Por um lado, o chão representa uma entidade viva e animada, composta de matéria orgânica e de todos os tipos de micro-organismos que digerem e decompõem para produzir um solo fértil do qual os vegetais brotam e os humanos e outras espécies se nutrem. Mas os chãos urbanos também são fortemente influenciados pelo homem: selados, compactados, cobertos e poluídos com todos os tipos de resíduos sólidos e substâncias químicas.

O chão urbano demostra como o espaço, em particular o espaço urbano, não pode ser mais separado entre "humano" e "natureza", ou entre "saudável" e "insalubre" no Antropoceno. O chão, portanto,

1 A elaboração dessa publicação foi apoiada financeiramente pelo DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico), mediante fundos do Ministério das Relações Exteriores.

2 Gostaria de agradecer a Azri Pessoa, por suas atenciosas e sensíveis correções linguísticas e formais.

3 https://www.iau.usp.br/pesquisa/grupos/nec/index.php/nec-2/.

apresenta um caso para estudar nossas formas de habitar o planeta em todas as suas contradições. É a partir do chão que podemos praticar outras formas de habitar as "zonas críticas urbanas" (Farías & Bruun Jensen, *forthcoming*).

As implicações de uma perspectiva de zona crítica para as conceitualizações de urbanização e urbanismo merecem ser examinadas (Farías & Bruun Jensen, *forthcoming*). A noção de zonas críticas surgiu das ecociências e geociências, e é muitas vezes estritamente associada à questão do solo, porque a zona crítica designa aquela camada fina – a "pele frágil da terra" (Brantley et al., 2017, p. 307) –, onde fluxos e interações descontínuos e heterogêneos possibilitam que os organismos vivos prosperem.

Entre outras coisas, o conceito de "zonas críticas" ajuda a pensar a noção macroscópica do Antropoceno em outra escala. Se trata de explorar fluxos e relações mais-que-humanas em uma camada específica da existência (passando assim de um "ponto de vista" para um "ponto de vida" (Latour, 2018, p. 88)), que deve ser inspecionada em termos da heterogeneidade dos seus habitantes – de plantas e bactérias a águas e solos – todos os diversos elementos que tendem a ser relegados à invisibilidade quando "o humano" ocupa o centro da atenção. As zonas críticas podem ser mobilizadas como plataformas para a experimentação de conceitos e métodos para lidar com os efeitos emergentes do Antropoceno.

Como os pensamentos e as práticas exploradas pela tradição artística alemã de *Spurensicherung* podem acionar outros modos de compreensão sobre as ecologias de várzea e as infraestruturas urbanas no centro de São Paulo? É aqui que entra em jogo a ideia de chão como arquivo, conceitualizado no projeto de contracartografía de Ana Luiza Nobre e David Sperling[4]. Porque este é um projeto que, através do seu trabalho contínuo de conexão e remontagem, formula uma crítica poderosa da produção colonial do espaço, das lógicas de comodificação, de extração e de todos os tipos de violências que os acompanham, mas ao mesmo tempo consegue restaurar a capacidade do solo como uma entidade viva que permite relações de afeto e cuidado entre o ser humano e a "natureza".

4 https://atlasdochao.org

Portanto, seguindo as sugestões para repensar o hibridismo do espaço urbano a partir da sua dimensão vertical, quero elaborar um entendimento do chão como arquivo, baseando-me em duas abordagens críticas.

A primeira abordagem que quero apresentar é a tradição artística alemã de *Spurensicherung* – que traduzo aqui como "reter traços", ou "rastrodetecção" – e que tem mobilizado o chão de Berlim como um arquivo para contrariar a especulação imobiliária e a construção febril da Berlim pós-guerra, e inclusive a impermeabilização, o encobrimento com cimento e asfalto de solos e histórias. Uma tradição – como vou argumentar – que continua a fomentar consciências ecopolíticas até a atualidade.

Para refletir sobre a potencialidade do conceito de "rastrodetecção" para o estudo das espacialidades contemporâneas vou, na segunda parte do artigo, especular sobre um caso com o qual me familiarizei recentemente e que surge a partir do movimento dos "rios ocultos" de São Paulo. Este segundo caso se tornou poderoso nas últimas décadas como movimento de recuperação das memórias e presenças de populações indígenas e negras na cidade, em um ato de resistência, ou *re-existência,* ao apagamento histórico destas populações juntamente com os rios.

A partir destes dois exemplos, farei um comentário sobre o conceito de "ecologias evidenciadoras", como desenvolvido na teoria feminista, para argumentar que evidenciar não é apenas uma prática que acontece entre o cidadão e o Estado, mas que as "naturezas" urbanas e elementos como o solo e os sedimentos fornecem provas "indisciplinadas" em si mesmas que muitas vezes trazem poderosas reivindicações de justiça ambiental e reparação de todos os tipos.

Spurensicherung / Rastrodetecção como método ecopolítico

Como podemos descrever a tradição artística de *Spurensicherung* / Rastrodetecção? Primeiro, é importante notar que se trata de um movimento que surge nos anos 1970, ainda influenciado pela famosa geração de 1968 que lutou para rastrear, para localizar, e para processar judicialmente os antigos representantes do regime nazista que ainda estavam no poder e cuja herança marcou muitas instituições públicas (com paralelos possíveis no Brasil pós-Bolsonaro).

A tradição de *Spurensicherung* representava um compromisso artístico com o passado que tratava o traço, o rastro, o vestígio, como um objeto subversivo e, por isso, desempenhou um papel de vanguarda na reabilitação do rastreamento enquanto metodologia científica. Um dos mais importantes representantes dessa posição artística foi o historiador de arte, o alemão Günter Metken, que em 1974 realizou a curadoria de uma exposição na Associação Artística de Hamburgo, no Kunstverein, intitulada *Rastrodetecção: Arqueologia e Retrospecto* [*Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung]*.

Para Metken, a rastrodetecção constitui uma forma de arte conceitual (*Konzeptkunst*) onde o artista / a artista adota métodos que são comuns na área forense e na criminalística, tais como traçar, documentar e segurar os traços de um crime, antes de que sejam analisados. Em seu livro de 1977, intitulado *Arte como Antropologia e Autoexploração. Ciências Fictícias nas Artes Contemporâneas* [*Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*], Metken desenvolve uma abordagem metodológica que se assemelha aos métodos da arqueologia e da etnografia. Aqui, *Spurensicherung*/reter traços trata de ambos, tanto dos marcadores temporais visíveis, quanto das camadas profundas e subjetivas da memória.

Desta forma, Metken e colegas também se envolveram com questões filosóficas da teoria estruturalista, representadas pelo antro-

pólogo Claude Lévi-Strauss (citado em Metken, 1996, p. 201), que defendeu uma posição metodológica de "solidão (do pesquisador) e de estudar *sem nada além da visão própria e subjetiva sobre algo/alguém muito diferente" ["allein gelassen mit nichts als dem eigenen, subjektiven Blick auf etwas/jemanden sehr Anderes"].*

Na exposição de 1974 em Hamburgo, Metken reuniu o trabalho de seis jovens artistas da Alemanha, da França e da Itália. Entre eles, o trabalho chamado *Panorama de Ruínas,* que mostra o assentamento romano Ostia Antica, perto da atual cidade de Roma, desenvolvido pelos artistas franceses Anne e Patrick Poirier (1996), que apresentaram uma colagem de notas de campo, de desenhos arquitetônicos e de esboços de estátuas como um trabalho de compreensão subjetiva de pesquisa arqueológica.

Outro exemplo de como métodos comuns na etnografia ou na arqueologia foram adaptados pela tradição de Rastrodetecção pode ser encontrado na obra de Nikolaus Lang (1996), um alemão que imitou um método típico de "museu de folclórica" (*Heimatkundemuseum*), coletando e catalogando cuidadosamente mais de trezentos objetos pessoais de uma família bávara cuja casa ele habitava nos anos 1970.

O que estes trabalhos expressam, indiretamente, é de certa forma uma crítica ou uma decepção com a revolução fracassada da geração de 1968. Em vez de apresentar evidências de violências passadas às autoridades públicas ou legislativas, os artistas utilizam métodos subjetivos e introspectivos para assegurar traços de seus ambientes pessoais e dos seus próprios sentimentos, mas a partir dos quais desenvolvem uma reflexividade crítica em relação à condição humana e o seu constante fracasso na realização de ações verdadeiramente transformadoras. A ênfase aqui está na coleta, no processamento pseudocientífico e na exposição de objetos e artefatos comuns, "menores", pertencentes à esfera privada, encontrados casualmente como testemunhas de ações humanas sobre ambientes sociomateriais, ou socioecológicos.

Embora se tenha trabalhado principalmente com vestígios arqueológicos fictícios, pode-se argumentar que a tradição artística de *Spurensicherung* alcança um impacto muito forte sobre os seus públicos através desta sua mera sugestão de objetividade, combinada com uma reflexividade crítica histórica que formava o núcleo dos trabalhos.

Rastrodetecção como "arte cotidiana"

É exatamente esta ideia de traçar, de evidenciar, de documentar, e sobretudo de segurar rastros para provocar uma consciência critica, não com a finalidade de racionalizar ou de objetivar, que estende a abordagem forense além do mundo das artes para as humanidades e a filosofia a partir dos anos 1970. Há, antes de tudo, o influente livro de Emmanuel Lévinas intitulado *Die Spur des Anderen (lit. Os Traços do Outro)*, de 1983, que ressalta os limites da interpretabilidade e da compreensão e que argumenta que é preciso segurar, em vez de interpretar, os traços subjetivos do Outro.

Precedendo as reflexões de Lévinas, temos o trabalho de Walter Benjamin[5] , que no seu livro *Passagen-Werk* (publicado em 1983), destaca que

> O rastro (*Spur*) é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós. (Benjamin, 1983, p. 560)

Para Benjamin, então, a *Spur*/o rastro é entendido como um conceito metodológico para analisar camadas de sedimentação (Serra, 2011, p. 2). Podemos retraçar este entendimento ao trabalho de Edmund Husserl (1918), que compara a análise de um ato sedimentado com os métodos da arqueologia. Atos sedimentados podem, então, ser analisados tanto numa perspectiva cronológico-diacrônica, quer dizer, "em relação às camadas de vivências que se sedimentaram antes e depois deles", quanto em um sentido sincrônico, "segundo suas relações de semelhança e contraste com outros vividos de diferentes épocas" (Serra, 2011, p. 3).

5 Quero agradecer o Prof. Ruy Sardinha, quem enfatizou a influência de Walter Benjamin para as discussões brasileiras sobre rastros, memórias e apagamentos. Os comentários do Prof. Sardinha me incentivaram a "retraçar" as tradições filosóficas alemãs e francesas de trabalhos que influenciam os artistas da rastrodetecção com mais atenção.

O interessante é que também as discussões mais recentes no campo dos estudos críticos urbanos, na teoria da arquitetura e na ecologia política urbana se voltam para métodos forenses, seja nas famosas "arquiteturas forenses" de Eyal Weizman e colegas (2017) ou no campo de "*materialismo evidencial/evidentiary materialism*" de Matthew Gandy (2022).

Estes dois últimos autores mencionados, entretanto, já se desviam consideravelmente da ideia de Spurensicherung/reter traços e se voltam para defender a transformação de "dados" – produzidos a partir de uma mistura de modelagem cientifica com produções artísticas e estéticas – em processos judiciais e reivindicações políticas.

É justamente esta oscilação entre prova jurídica e trabalho artístico provocativo que tem gerado críticas em relação a estas novas abordagens, sobre todo desde a perspectiva das "vitimas", ou seja, dos sujeitos destes estudos. Quando o potencial dos trabalhos de Gandy e de Weizman e colegas consiste no desenvolvimento de um repertório conceitual menos antropocêntrico em relação ao materialismo histórico, ou seja, uma perspectiva menos determinista, que adiciona outros fatores, ecológicos, geológicos, e multiespécies a teorias que referenciam a urbanização capitalista como único explanador para as múltiplas crises planetárias que estamos vivendo – ao mesmo tempo, as limitações destes trabalhos se dão pelo deslocamento do corpo como lugar primário de evidência forense, e a testemunha viva como ápice do testemunho legal (Romeo, 2024).

Em outras palavras, nos encontramos aqui em frente de uma aparente contradição entre uma abordagem pós-humana de entender (mas sobretudo de visualizar e "estetizar") as vicissitudes de violência do Estado, e a identificação, por parte do espectador, com os corpos violentados e feridos *on the ground* e na cotidianidade das práticas, no dia a dia da produção do espaço contemporâneo.

Em reação a essas críticas e observações, neste artigo, quero me concentrar no trabalho de Sybille Krämer, filósofa da Freie Universität Berlin, que em 2007 publicou um livro sobre "ler traços", entendido como

uma técnica de orientação e como uma arte de saber [orig. *Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*]. O que gosto deste trabalho é que ele se mantém fiel à ideia original de ler ou de segurar traços como um ato ordinário, banal, que é realizado pelas pessoas no seu cotidiano, mas que constitui, ao mesmo tempo, uma prática reflexiva crítica e transformadora, e que pode – como argumentaria – perturbar as ordens e as representações espaciais.

O chão como arquivo no trabalho de Sybille Krämer

Um segundo aspecto relevante do trabalho de Krämer está mais diretamente vinculado ao título desta apresentação, ou seja, à ideia do chão como arquivo. Incluí aqui uma citação do livro de Krämer, onde ela traça a origem etimológica da palavra *Spur*/rastro no idioma alemão, que está relacionada ao ato de deixar uma marca no solo, através da literal pegada/do chute.

Seguindo esta reconstrução etimológica, o significado comum de *Spur*/rastro pode se vincular a uma sucessão de improntas ou de impressões. Krämer assim detecta uma relação elementar entre o objeto (o rastro/*Spur*) e a prática de "sentir/o sensorial" (em alemão: Spüren). Ela destaca aqui que a prática de sentir/do sensorial não está de fato relacionada à produção de traços, mas ao seu rastreamento sensorial através do tocar, do cheirar, do sentir et cetera (Krämer, 2007, p. 13).

A partir do pensamento de Krämer, não é surpreendente que o ato de *Spurenlesen*, de ler rastros, seja apresentado como uma "arte de saber" que é aplicada tanto nas ciências humanas e sociais como nas ciências exatas. Para esta última, podemos pensar na prática comum de cientistas de solo, que tocam, provam e cheiram o solo como método de classificação e de testar a qualidade do solo.

A seguir, destaco três atributos do traço (rastro) que Krämer enumera em sua exploração filosófica de "rastrodetecção" e que quero propor como ferramentas para um desenvolvimento conceitual do termo para o estudo das espacialidades urbanas contemporâneas.

O primeiro aspecto do traço (rastro) que quero destacar com Krämer é a sua "ausência". Como aponta Krämer, a "presença" do rastro na verdade testemunha a ausência de outra coisa. Diante da visibilidade do traço, aquilo que de fato produziu o traço permanece invisível e elusivo. Sim, um traço permite algumas inferências sobre suas origens, mas essa reconstrução é sempre apenas uma aproximação, uma especulação sem certeza. Neste sentido, o traço não torna presente o ausente, mas presume sua ausência, testemunhando assim o vazio do que é sempre passageiro. Para Krämer, então, a leitura de rastros constitui uma espécie de "metafísica do cotidiano" (Krämer, 2007, p. 15).

Uma segunda característica importante do rastro que Krämer explora é a sua materialidade. Rastros emergem através do contato físico, tornam-se visíveis e detectáveis como objetos materiais, são arquivados como impressões sobre a matéria. Somente através da continuidade da sua materialidade, corporalidade e sensorialidade, é que podemos produzir e ler traços. O que é importante notar aqui é que a materialidade do traço – além do sinal (sign) – não está sujeita à representação: Os traços não representam, eles apresentam (Krämer, 2007, p. 17). Em outras palavras: eles mostram, mas eles não falam.

O terceiro aspecto que quero destacar com Krämer é um entendimento de traços como "perturbadores". Os traços só serão notados depois de uma ordem ser perturbada. Eles chegam a ser percebidos só quando acontece uma alteração da ordem familiar das coisas. Assim, na verdade, um traço manifesta uma forma de violência, ele exemplifica o poder de se inscrever e de deixar uma marca. É neste sentido que os traços só surgem quando eles "se sobrepõem/sobrescrevem"[6], reconfigurando algo que existiu anteriormente (Krämer, 2007, 16).

Resta saber: como exatamente os traços reconfiguram o espaço e a representação espacial? E como pode ser entendida a busca de traços dentro do solo urbano, e não apenas sob o solo, como uma metodologia, para tornar essas transformações criticamente

6 Esta definição do rastro como perturbador e como algo que deixa marcas através da sobreposição lembra a definição benjaminiana de "sedimentação", detalhada acima.

visíveis? Para explorar estas questões, passarei agora ao trabalho de duas artistas que, na tradição da *Spurensicherung*/rastrodetecção, investigaram particularmente os chamados "solos de entulho" (destruídos, fortemente imbuídos de resíduos materiais humanos) de Berlim do pós-guerra.

Betty Beier: Segurar os traços de memórias perturbadoras

Os "solos de entulho" dos terrenos baldios do Berlim pós-guerra apresentam um caso particular para a reconstituição cultural do chão urbano como arquivo (Kemmer & Jasper, 2024). O bombardeio da cidade durante a Segunda Guerra Mundial, misturado com a violenta história de separação de Berlim Oriental e Berlim Ocidental, resultou em uma configuração espacial e material particular: o fato de que os solos de Berlim são compostos por uma alta porcentagem de entulhos[7] , até levou ao surgimento de uma escola de ciência de solo específica de Berlim, influente até hoje na compreensão científica de solos como arquivos (Miehlich, 2009).

7 Os solos contemporâneos de Berlim se definem por uma hibridez entre o orgânico e o não-orgânico/tecnogênico, sendo compostos de uns 60% por entulhos (Toland & Wessolek, 2017).

8 Esta e as citações seguintes por Betty Beier: https://erdschollenarchiv.de.

Betty Beier[8] apresenta um exemplo instigante de uma artista que combinou conhecimentos científicos sobre solos com a tradição artística de *Spurensicherung*/rastrodetecção, para encenar memórias que contradiziam as narrativas dominantes da chamada Alemanha "reunificada" e que, mais tarde, a artista mobiliza para provocar reações ecopolíticas em relação a injustiças ambientais. As obras de Beier têm sido apresentadas sob o título de *Earth Prints/Erdschollenarchiv (Torrões de Terra*) em exposições e galerias de arte alemãs e internacionais.

Entre 1997 e 1999, Beier acompanhou o processo de remoção dos entulhos do subsolo (*Tiefenenttrümmerung*) durante as obras de construção do Memorial do Holocausto em um terreno baldio no centro de Berlim. Trata-se do mesmo terreno que uma vez foi ocupado pela *Reichskanzlei* (Chancelaria do Reich) de Hitler, e, mais tarde, pela "faixa da morte" que separava Berlim Oriental e Ocidental. Desta maneira, representando também um chão que arquiva memórias intensas de violências passadas.

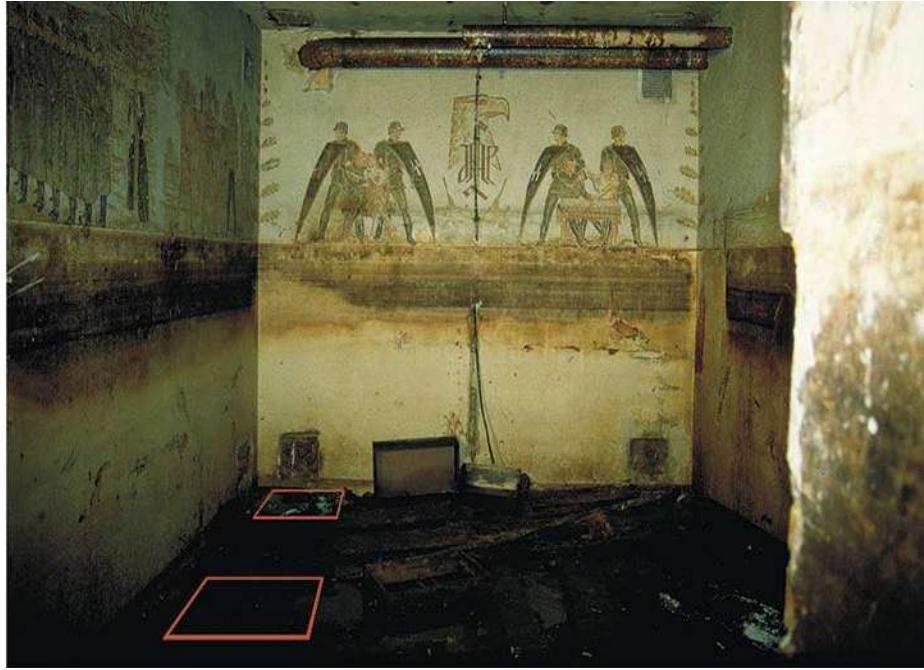
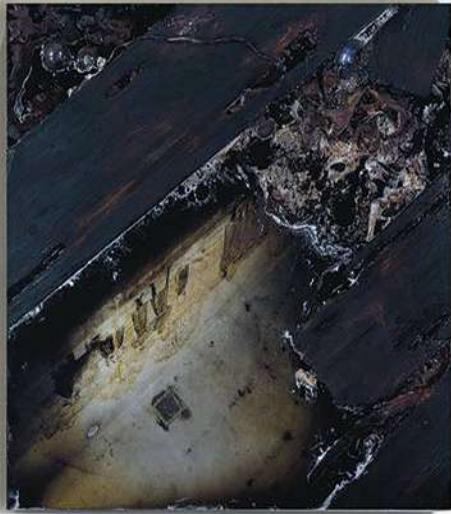



Fig. 1 - Chão como arquivo. Segurando Torrões de Terra no bunker nazista
Fonte: Arquivo ©Betty Beier. "Ministergärten" (1997-1999). [9]

9 https://erdscholle-narchiv.de/ministergaerten_berlin/ (acesso 24.09.2024)

Como parte de seu Arquivo de Torrões de Terra, Beier coletou esculturas de superfície moldadas por marcas de pneus e outros artefatos provenientes dos solos de um bunker nazista que haviam sido descobertos durante as escavações.

Desta forma, Beier também interveio em uma discussão que estava ocorrendo neste momento entre curadores de museus, arqueólogos e políticos, sobre a preservação do local como "monumento de solo" (*Bodendenkmal*). Enquanto alguns defendiam a preservação das ruínas escavadas como lugar de memória da violência e do trauma do passado, outros temiam que o local se tornasse um lugar de peregrinação para os neonazistas. Por fim, os bunkers desapareceram novamente embaixo da terra, e com eles, a discussão (Beier, 2017).

Através de sua forma de segurar traços materiais, no entanto, Beier havia desenvolvido uma forma particular de presenciar aquilo que não está presente no duplo trauma histórico do regime nazista e da separação alemã.

Os Torrões de Terra do bunker apresentam uma forma original de demonstrar a ambiguidade de "fatos" históricos e representações deste espaço muito particular que, hoje em dia, concentra as principais atrações turísticas e os edifícios marcantes do distrito governamental do centro de Berlim.

Através da coleta de traços desde os solos de entulho da área, Beier forneceu um caminho alternativo à reinstalação dos bunkers como monumentos. Os seus Torrões de Terra materializam o vazio, a não-presença dos bunkers que o regime nazista tinha deixado. Desta forma, o trabalho artístico de Beier também pode ser visto com Krämer como uma forma de segurar os traços da alteração, da perturbação de uma ordem pré-existente, pois mostra como um projeto novo – neste caso, o memorial do Holocausto – está se sobrepondo a um mais antigo.

É interessante observar como Beier levou seu trabalho inicial de *Spurensicherung*, a sua metodologia artística de "reter traços", desde Berlim para outros lugares do mundo, testemunhos da destruição socioambiental causada pelo homem. A partir dos anos 2000, Beier desenvolveu ainda mais o seu "método forense" para segurar traços de como os humanos agem sobre o mundo, não apenas para documentar a transformação radical antropogênica de paisagens, mas também para "gerar novos entendimentos" sobre a natureza muitas vezes insustentável de grandes projetos de infraestrutura (Wiehl, 2022).

10 https://erdscholle-narchiv.de/belo-monte-2018/ (acesso 24.09.2024)

Fig. 2 - Rio Xingú. Segurar rastros para reivindicar justiça ambiental
Fonte: Arquivo ©Betty Beier. "Belo Monte" (2014-2017). [10]

Em 2015, Beier segura as primeiras amostras de Torrões de Terra no leito do rio Xingú, perto da cidade de Altamira, Brasil. Como consequência da construção da represa de Belo Monte, na região norte do rio, uma paisagem inteira foi devastada por uma combinação de enchentes e falta de água doce. Durante a sua visita, Beier adaptou o seu método para produzir o que ela chama de "Torrão de Terra 'Cidadã'" (*Bürgerscholle*[11]), e que foi produzida junto com os habitantes despejados dessa região.

11 https://erdschollenarchiv.de/statement/

Para resumir, vale destacar como Beier joga com o significado etimológico de Spur/rastro como pegada ou chute (destacado por Krämer, em cima), para gerar um arquivo material e sensorial-afetivo de Torrões de Terra que combina uma forte reivindicação por justiça ambiental com uma postura de reflexividade crítica em relação às histórias humanas, sociais e políticas sedimentadas nos solos cimentados, degradados e desidratados das nossas cidades e regiões. Na Alemanha, Beier tem colaborado repetidamente com cientistas de solo, combinando assim sua produção artística com ciência, representação realista, reprodução forense e conscientização socioambiental.

Maria Thereza Alves: Contra a ideia do terreno baldio como vazio

Outro exemplo de como os "solos de entulho" de Berlim têm gerado uma tradição artística particular de segurar traços pode ser encontrado na obra da artista brasileira Maria Thereza Alves [12] (fig. 3). Embora Alves não se refira especificamente à tradição artística alemã de *Spurensicherung*, podemos argumentar que aplica métodos de documentação de traços e de pesquisa especulativa semelhantes ao método de "reter traços".

12 Esta e as citações seguintes por Maria Thereza Alves: http://www.mariatherezaalves.org, todas as imagens: arquivo da artista ©Maria Thereza Alves.

Fig. 3 - Segurando traços dos solos de entulho de Berlim.
Fonte: Arquivo © Maria Thereza Alves. "Wake for Berlin". (1999-2001)[13]

13 http://www.mariatherezaalves.org/works/wake-for-berlin?c=47 (acesso 24.09.2024)

14 Esta e as citações seguintes por Maria Thereza Alves: http://www.mariatherezaalves.org/works/wake-for--berlin?c=47

Wake for Berlin, desenvolvido pela artista entre 1999 e 2001, é um projeto de pesquisa artística que documenta as aproximações de Alves à história da cidade, através de um estudo profundo dos seus chãos[14].

Quando Alves se mudou para Berlim em 1999, a história recente da reunificação alemã se manifestava através de rupturas e desintegrações, materializadas por inúmeros canteiros de obras, terrenos baldios, montes de entulho de construção. Em todo o centro da cidade, o pavimento se mostrava destroçado, e o solo estava sendo removido e transportado para as periferias da cidade.

Para Alves, os chãos de Berlim, com a sua falta de referências arquitetônicas e histórias marcantes, também apresentam um contraste com os pontos de referência da artista nas cidades e nas paisagens do Brasil. Berlim, nas palavras de Alves, se apresenta como uma cidade de "novos começos" e "sem lugar para a história" que, para a artista, traz um potencial enorme para um novo tipo de investigação artística do chão (Ezcurra, 2020).

Não tanto o famoso topos das ruínas arquitetônicas de Berlim, mas a história dos elementos *não-humanos*, como os solos e as sementes arquivadas nesses solos, subsequentemente se tornam a forma em que Alves investiga as histórias alemãs de conquista e colonialidade. "cultivando" os traços dessas histórias a partir dos solos de Berlim (Ezcurra, 2020).

As superfícies quebradas da cidade permitiram à artista recolher amostras de solo das camadas mais profundas da terra, às vezes de até 2,7 metros abaixo do nível da rua. Literalmente "cavando debaixo da cidade", Alves começou seu projeto de investigar a história e a memória de dezessete locais (terrenos baldios) na cidade – desde esquinas de ruas e canteiros de obras até lotes vagos. Em todos esses locais, Alves repetiu o procedimento de colher amostras de "solo de entulho" e depois regar e cuidar da terra para aumentar a probabilidade de que as sementes arquivadas dentro deles germinassem. Finalmente, pilhas de solos cobertos de vegetação – às

vezes espontânea, às vezes curada – foram exibidas dentro ou fora de espaços museológicos.

Este procedimento foi repetido por Alves em outros lugares, quando a pesquisa artística de Berlim se tornou parte da trilogia *Wake,* adicionando à *Wake for Berlim* as obras *Wake in Guangzhou,* na China em 2008 e *Wake, Dubai,* nos Emirados Árabes, em 2015. Para seu projeto inicial em Berlim, Alves classificou as plantas que brotavam dos solos de entulho da cidade com a ajuda de botânicos. A artista combinou esta pesquisa botânica com visitas aos arquivos históricos da cidade, a fim de então retraçar os possíveis caminhos e as viagens dessas plantas até Berlim. Enquanto especulava sobre as origens da lama trazida para casa pelos sapatos e roupas de soldados voltando das guerras colonizadoras da Alemanha na Namíbia e no Congo, das flores exóticas usadas para decoração de casas burguesas, e das plantas comestíveis raras consumidas nos banquetes do começo do século XX, Alves documentou histórias de guerras e festividades, de colonialidade e conquista (Ezcurra, 2020).

Ao entender os chãos de Berlim como feridas abertas cujos solos conservam histórias de dominação e de violência humana, Alves desenvolveu um método afetivo-sensorial de segurar “traços” que serviu para perturbar (no sentido de Krämer) narrativas históricas antropocêntricas e, em particular, eurocêntricas e brancas. Semelhante a como Krämer descreve a rastrodetecção como método especulativo para gerar uma reflexividade crítica, e de como artistas como Anne e Patrick Poirier e Nikolaus Lang mobilizam o método de investigação forense para questionar o evidenciar como um ato objetivo, o modo de investigação histórica de Alves precisa ser lido como ato performativo que, apesar da metodologia da artista que muitas vezes conecta os vestígios materiais a referências históricas de uma forma *playful* ou especulativa, ainda consegue se inserir a uma crítica maior do colonialismo em escala planetária.

A potencialidade do trabalho de Alves para gerar estes tipos de reflexividade crítica torna-se aparente na sua reencenação de Wake em 2019 em uma praça pública no centro de Berlim. Este projeto surgiu da colaboração da artista com o botânico berlinês Bernd Machatzi, quem nos anos 1990 havia estudado, enquanto Secretário Estadual pela Conservação do Meio Ambiente de Berlim, a flora das margens do rio principal de Berlim, que passa próximo aos edifícios do governo federal alemão os quais foram reconstruídos após a queda do muro.

Quando a construção dos novos edifícios do governo começou, em 1997, Machatzi havia tido negado um pedido para preservar a vegetação das margens do rio, pois estas foram declaradas pelo governo de "espécies invasoras" (Ezcurra, 2020). Alves deu continuidade à luta de Machatzi e decidiu construir uma espécie de infraestrutura de sobrevivência, cultivando assim algumas das espécies documentadas no trabalho de Machatzi.

Para a exposição *Wake: Reintroduzindo a Flora Obliterada da margem do rio Spree* (2019), Alves instalou um "jardim de cimento e entulho" em frente ao Museu Gropius Bau, onde a artista cultivou uma seleção de plantas que haviam sido documentadas ou mesmo "resgatadas" fisicamente por Machatzki durante sua pesquisa.

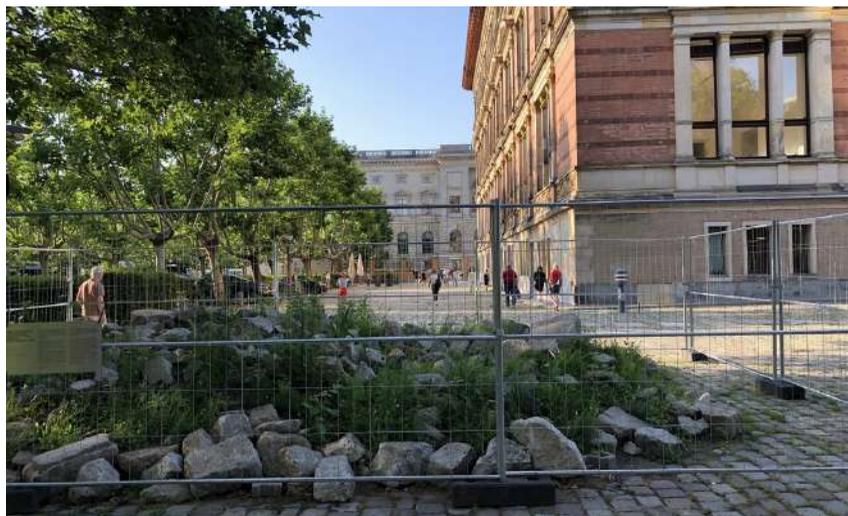



Fig. 4 - Cultivando traços botânicos das testemunhas do cotidiano
Fonte: Arquivo ©Maria Thereza Alves. "Wake: Reintroduzindo a Flora Obliterada da margem do rio Spree" (2019). [15]

15 http://www.mariatherezaalves.org/works/wake-reintroducing-the-obliterated-flora-of-the-spree-riverbank?c=24 (acesso 24.09.2024)

Mobilizando a capacidade dos solos de armazenar ou arquivar sementes ao longo dos séculos, e traçando as histórias de viagem das espécies “não-nativas”, entendidas pela artista como “testemunhas do cotidiano”, Alves não só desenvolveu ainda mais a metodologia artística de segurar traços históricos ou botânicos a partir dos terrenos baldios de Berlim, mas também contribuiu com um trabalho reflexivo e especulativo sobre as possibilidades botânicas dos chãos degradados e destruídos, reativando, assim, reivindicações socioambientais relacionadas à proteção de plantas.

Mobilizando suas investigações artísticas do chão urbano como veículo para pesquisas históricas críticas, com *Wake for Berlin* Alves demonstrou, de fato, como os solos e seus componentes podem servir para “apresentar” os vazios produzidos pelos padrões de urbanização capitalista/neoliberal (como durante o *boom* de construção de Berlim dos anos 2000), ou para contrariar o tratamento neocolonial das naturezas urbanas (como na tentativa de erradicação das chamadas espécies “invasivas”) a partir de uma abordagem mais especulativa sobre as “possibilidades botânicas” de um local.

Para resumir, tanto as investigações artísticas de Maria Thereza Alves sobre as viagens de sedimentos e de sementes quanto a coleção de Torrões de Terra de Betty Beier apresentam arquivos que contradizem as grandes narrativas da colonização humana da natureza em geral – e das ideologias fascistas de "*sangue e solo*" em particular –, ambas baseadas em um "imaginário elementar" do chão urbano como matéria pura e unificada.

Através da sua adaptação metodológica de *Spurensicherung*, as amostras de solo colecionadas pelas duas artistas facilitam especulações sobre passados e futuros mais-que-humanos e categoricamente diferentes das ideais antropocêntricas de “renaturalização” do asfalto.

São Paulo: Leituras de sedimentos em regiões de várzeas urbanas

> Se rastro lembra restos, os seus significam vida. Por onde você passa a vegetação o segue. As canas, os milhos, as couves, os manjericões, as pimentas-dedo-de-moça, as vagens, muitos são os seus companheiros.
> (Antunes et. al., 2024) [16]

16 Frase inédita do texto "A Amorinha do Brejo Também Brotou", Carta ao Rio Saracura, escrita por Neide Antunes, Ana Carolina Bezerra, Solange Lisboa, e Victor Vaccari, publicada como parte da Constelação "Sara Cura", atlasdochao.org em 2024.

Como forma de conclusão, passarei brevemente para os chãos urbanos da atual São Paulo, a partir dos quais gostaria de provocar uma reflexão sobre algumas práticas específicas de segurar e ler traços que vão para além dos trabalhos artísticos e filosóficos que apresentei neste artigo. O que gostaria de discutir é o surgimento de novos movimentos ecopolíticos e de alianças entre movimentos ambientalistas e contracoloniais que, a partir de práticas cotidianas de leitura de sedimentos como também das próprias relações afetivas com o chão urbano, têm desenvolvido novas e poderosas formas de reparação e cura.

Portanto, como foi argumentado a partir do trabalho de Krämer, um traço muitas vezes só será reconhecido quando uma ordem existente for perturbada, quando algo confundir a ordem familiar das coisas. E foi exatamente assim que os traços de um dos mais antigos quilombos urbanos de São Paulo, o Quilombo Saracura, reapareceram durante a violenta abertura do chão no curso das obras para a nova linha 6 do Metrô no bairro do Bixiga, ou Bela Vista (Carvalho, 2024).

É importante destacar que não é simplesmente assim que as testemunhas arqueológicas da história negra desse bairro tenham surgido "do nada", ou de forma inesperada pelos sedimentos desta área (Cotrim, 2015). Sabia-se há muito tempo que o rio Saracura tinha sido fonte de vida, refúgio e ecologia de resistência ou re-existência para "comunidades ribeirinhas", desde os povos indígenas até os negros escravizados ao longo dos séculos, desde a colonização até o século XIX. Entretanto, o que podemos explorar a partir do caso dos "vestígios" ou dos traços arqueológicos encontrados no local de construção do metrô é uma nova aliança entre histórias orais, experienciadas e documentadas por seres humanos e vestígios materiais.

Com Krämer, podemos entender o des-cobrimento destes vestígios como potencial processo de sobreposição e de potencial reconfiguração espacial. São Paulo, e o território da várzea do Bixiga em particular, é caracterizada por um processo de branqueamento, que incluiu a tentativa de sobreposição de identidades indígenas e negras através da migração principalmente italiana e japonesa[17] (Castro, 2006). Portanto, junto ao apagamento de histórias, veio uma estratégia de planejamento urbano de "higienização", que não só tirou das populações pobres e principalmente negras as suas formas tradicionais de moradia, mas que também literalmente cobriu os solos e cursos d'água urbanos, em um processo de canalização e asfaltamento (Garmany & Richmond, 2019). Agora, novamente, durante as obras de construção do metrô, a sede de uma das mais antigas Escolas de Samba da cidade, a Vai-Vai, foi deslocada e está atualmente sem sede no bairro (Rolnik, 2022).

17 Ciente da ambiguidade desta política racista, dado que descendentes nipo-brasileiros muitas vezes foram e ainda são alvo de racismo, xenofobia e discriminação.

E é neste contexto que se torna particularmente interessante examinar intervenções dos moradores no espaço público, desde colagens e posters a bordados como formas dos moradores inscreverem as suas próprias leituras do chão urbano nas paredes do bairro e nas páginas da Internet (fig. 5, 6 e 7). Assim entendido, o que acontece no bairro do Bixiga constitui na verdade um processo onde grupos culturais locais, autoridades espirituais e movimentos ativistas e acadêmicos formam alianças de "presenciar", no sentido de Krämer, aquilo que se tentou tornar ausente.

O que é notável aqui, são os métodos de leitura de sedimentos[18] que os próprios moradores do bairro apresentam. O que aconteceu nos meses depois do des-cobrimento dos primeiros objetos arqueológicos em junho 2022, foi uma mobilização muito particular de ativistas do movimento negro, pesquisadores, moradores do bairro, junto a líderes espirituais locais do candomblé e de outras religiões, e de membros da Escola de Samba Vai-Vai, em torno do Mobiliza Saracura Vai-Vai, que se organizou para pressionar os órgãos competentes e garantir procedimentos adequados para a preservação dos achados arqueológicos ali encontrados (fig. 6).

18 Devo esta expressão ao meu colega, o antropólogo Luis Michel Françoso, que está realizando um trabalho de campo extenso sobre as tensões e incertezas acionadas pelo encontro de Exu com o metrô no contexto de escavações de sítio arqueológico na futura estação 14 Bis-Saracura, no Quilombo do Saracura. Junto a Michel e outros colegas do Salve Saracura e do Atlas do Chão, organizamos, em outubro do ano 2023, um ciclo de oficinas, intervenções urbanas e debates sob este título no território do Rio Saracura. Agradecemos em especial ao Museu das Culturas Indígenas (Sonia Ara Mirim, Adriana Calabi) e ao SESC Centro de Pesquisa e Formação (Andrea de Araújo Nogueira) por nos receber.

Fig. 5 - Colagem com fotografia do sítio arqueológico "14Bis"
Fonte: arquivo pessoal da autora

Fig. 6 - Lambe-lambe na rua Maria José (Bixiga) mostra achados arqueológicos do sítio 14Bis
Fonte: arquivo pessoal da autora

Este movimento foi fundamental para adicionar à leitura dos objetos encontrados lentes epistemológicas mais adequadas ao caso de vestígios quilombolas e de comunidades negras de diferentes momentos históricos, mas com práticas culturais e religiosas que não faziam parte do repertório comum das empresas que escavavam o local.

Enquanto Benjamin mobiliza o conceito de rastro para a análise de atos de sedimentação, o filósofo francês Jacques Derrida (1996) destaca o caráter do traço como "resto" (*reste*), "restância" (*restance*) e "resistência" (*résistance*). Para Derrida, o resto não mais passível de integração a um vivido anterior; *restância* como permanência da materialidade do traço, independentemente do sentido idealmente constituído; e *resistência* como possibilidade de não-mostrar e de não-integração do traço a teorias interpretativas que procedam ao seu apagamento (Serra, 2011, p. 3).

Também, em consonância com isto, há uma tradição de "rastrear" o rio naquele bairro, como foi demonstrado mais recentemente pelo coletivo Salve Saracura, que recorre a práticas que já existiam muito antes dos trabalhos do metrô e que consistem em traçar memórias das "comunidades ribeirinhas" urbanas locais humanas e vegetais, mas também em evidenciar o curso do rio, incluindo os seus transbordamentos rítmicos e as suas margens ora escorregadias, ora cobertas por uma vegetação firme, para lutar contra a verticalização do bairro e em favor dos modos de vida comunitários lá existentes.

Fig. 7 - A beira do Rio Saracura como Ecologia Evidenciadora Urbana
Fonte: Bordado pela artista ©Solange Lisboa.

Volto, então, à questão inicial, sobre como os traços reconfiguram o espaço urbano e as representações espaciais, como podemos entender melhor o hibridismo do espaço urbano através de práticas de leitura do chão urbano como arquivo. Em outras palavras, como podem práticas não institucionalizadas, cotidianas, ordinárias, de segurar os traços arquivados dentro do próprio solo urbano, serem concebidas como uma metodologia de tornar as transformações espaciais das nossas cidades contemporâneas criticamente visíveis?

O que o caso dos movimentos em torno de rios e terrenos escondidos como arquivos no Bixiga/Bela Vista acrescenta aos entendimentos artísticos e filosóficos de *Spurensicherung*/reter traços é a sua natureza "multiespécie"? O que temos aqui não é um caso de um artista decidindo documentar ou cultivar vestígios dos terrenos urbanos. Estamos diante uma terra perturbada, um rio indisciplinado, que traz consigo todo tipo de reações afetivas e ecopolíticas. O que se dá aqui são exemplos de como "comunidades ribeirinhas" mais-que-humanas, como a planta Taioba que cresce perto de nascentes de rios, podem se tornar testemunhas importantes nos movimentos ecopolíticos urbanos.

Esta observação se conecta a uma discussão recente muito inspiradora, que acontece na intersecção entre a antropologia e a geografia humana (ou melhor dito: dentro do campo interdisciplinar dos *environmental humanities)*, que na verdade se inspira numa tradição mais estabelecida da teoria feminista que tem sido muito crítica com a bagagem epistemológica que acompanha o conceito de "evidência", incluindo suas implicações para o que vem a contar e o que não vem a contar, e que, a partir desta critica, desenvolve novas metodologias para estudar em particular aqueles traços que foram tornados quase imperceptíveis ou não existenciais (Neimanis & Hamilton, 2018).

Desta forma, a antropóloga Kristina Lyons cunhou o termo "ecologias evidenciadoras" (2018) para destacar como a paisagem não apenas "arquiva" passivamente o material probatório em seus estados danificados ou "vitimizados". Ao contrário, a partir de seu estudo das ecologias que sobreviveram após a "guerra às drogas" na Colômbia, Lyons aponta

para a participação não apenas humana na reconstrução de memórias ambientais e nos atos reparadores.

De maneira semelhante, Tianna Bruno desenvolveu recentemente o conceito de “memória ecológica” (*ecological memory)* a partir do seu trabalho com comunidades negras que habitam os solos tóxicos das costas industrializadas norte-americanas. Em seu estudo, Bruno também percebe o meio ambiente como “testemunha” de políticas racistas e danosas, argumentando que, ao estudar as memórias do meio ambiente, deve-se prestar muita atenção às plantas que ali crescem (Bruno, 2023).

Para concluir, gostaria de defender que os novos movimentos ecopolíticos nos centros (ainda que ao mesmo tempo periféricos) das nossas cidades contemporâneas, que rastreiam os chãos urbanos para os seus rios escondidos e as suas comunidades ribeirinhas, não estão simplesmente “evidenciando”, mas sim produzindo novas coletividades de testemunhas humano-materiais. É aqui que o método de segurar traços, ou rastrodetecção, se torna interessante, pensado desde uma perspectiva não-humana.

Quero concluir argumentando que, ao invés de simplesmente contrastar atos cotidianos de reivindicar reparação e justiça com os processos oficiais do Estado de produzir memória, as ecologias evidenciadoras cotidianas, ribeirinhas e urbanas aqui brevemente apresentadas, permitem manter um balanço frágil entre a responsabilização das autoridades públicas pelas múltiplas trajetórias da violência urbana e, ao mesmo tempo, as diversas práticas corporais, sensoriais e afetivas de reivindicar formas alternativas de reparação e de cura planetária.

Referências

Beier, B. (2018). The Earth Print Archive. In A. Toland, J. Stratton Noller, & G. Wessolek (Eds.), *Field to Palette – Dialogues on Soil and Art in the Anthropocene* (pp. 591-603). CRC Press, Taylor & Francis Group.

Benjamin, W. (1983). *Das Passagen-Werk. Erster Band*. Suhrkamp.

Brantley, S. L., Goldhaber M. B., & Vala Ragnarsdottir, K. (2007). Crossing Disciplines and Scales to Understand the Critical Zones, *Elements* (3), 307-314.

Bruno, T. (2023). Ecological memory in the biophysical afterlife of slavery. *Annals of the American Association of Geographers*, *113*(7), 1543-1553.

Carvalho, P. M., & Bastos, R. L. (2024). Sítio arqueológico do Quilombo Saracura: A insurgência do movimento negro pelo direito à memória na cidade de São Paulo. *Revista de Arqueologia*, *37*(2), 81-101. https://doi.org/10.24885/sab.v37i2.1159 .

Castro, M. S. (2006). *Bexiga: Um bairro Afro-Italiano: comunicação, cultura e construção de identidade étnica*. [Dissertação de Mestrado]. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes.

Cotrim, L. (2015). *Saracura, Yorubá, Bixiga: vai, vai para a Memória*. https://spcity.com.br/saracura-yoruba-bixiga-vai-vai-memoria/

Derrida, J. (1996). Résistances. In J. Derrida. *Résistances de la psychanalyse* (pp. 44 *et seq.*). Galilée.

Ezcurra, M. P. (2020). The flight of seeds. In M. Gandy & S. Jasper (Eds.), *The Botanical City* (pp. 122-130). Jovis.

Farías, I. & Bruun Jensen, C. (forthcoming). *Urban Critical Zones*. The MIT Press.

Gandy, M. (2022). Urban political ecology: A critical reconfiguration. *Progress in Human Geography*, *46*(1), 21-43.

Garmany, J. & Richmond, M. A. (2019). Hygenisation, Gentrification, and Urban Displacement in Brazil. *Antipode 52*(1), 124-144.

Hamilton, J. M. & Neimanis, A. (2018). Composting feminisms and environmental humanities. *Environmental Humanities, 10*(2), 501-527.

Husserl, E. (2009 [1918]). Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926; Sedimentierung (pp. 263-264). In H.-H. Gander. *Husserl-Lexikon*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kemmer, L. & Jasper, S. (2024).Urbanizing soil: Berlin Teufelsberg as leaky archive. *Berliner Blätter*, *87*, 95-104. https://doi.org/10.18452/28588

Krämer, S. (2007). *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Suhrkamp.
Lang, N. (1996).Farben, Zeichen, Steine. In Metken, G. *Spurensicherung*. Verlag der Kunst.

Latour, B. (2018). *Down to Earth: Politics in the New Climate Regime*. Wiley.

Lévinas, E. (1983). *Die Spur des Anderen.* Alber.

Lyons, K. (2018). Chemical warfare in Colombia, evidentiary ecologies and senti-actuando practices of justice. *Social Studies of Science*, *48*(3), 414-437.

Metken, G. (1996). *Spurensicherung. Eine Revision*; Texte 1977-1995. Verlag der Kunst.

Miehlich, G. (2009). Böden als Archive der Natur- und Kulturgeschichte. In *NNA-Berichte*. Institut für Bodenkunde.

Poirier, A.& Poirier, P. (1996). Zerstörung oder Rekonstruktion? Die künstlichen Ruinen von Anne und Patrick Poirier. In G. Metken, *Spurensicherung*. Verlag der Kunst.

Rolnik, R. (2022). Movimento Quilombo Saracura se mobiliza nas obras de escavação da Linha 6 do Metrô em São Paulo. *Jornal da USP*, July 21, 2022. https://jornal.usp.br/radio-usp/movimento-quilombo-saracura-se-mobiliza-na-obras-de-escavacao-da-linha-6-do-metro-em-sao-paulo/ .

Romeo, F. (2024). Forensic Architecture and the Aesthetics of Post-Human Testimony. *Digital Journalism*, 1-18. https://doi.org/10.1080/21670811.2024.2306216 .

Serra, A. M. (2011). O traço da origem e o traço do traço: Benjamin e a arqueologia da *Spur*. *Cadernos Benjaminianos*, 4, 1-11.

Toland, A. & Wessolek, G. (2017) Devil in the Sand - The Case of Teufelsberg Berlin and Cultural Ecosystem Services (pp. 1-10). In K.-H. J. Kim and M. J. Levin (Eds.), *Urban Soils and Culture*. Schweizerbart Verlag.

Weizman, E. (2017). *Forensic architecture: Violence at the threshold of detectability*. Princeton University Press

Wiehl, A. (2022). *Silent Landcsapes*. Kunstverein Walkmühle Wiesbaden und Kunstverein Bayreuth.

Fluxo Colonizador: a estética do poder hídrico e assemblage pós-cinética na bacia do Orinoco[1]

Colonizing Flow: The Aesthetics of Hydropower and Post-Kinetic Assemblages in the Orinoco Basin

Flujo colonizador: La Estética del Poder Hídrico y el Ensamblaje Post Cinético en la Cuenca del Orinoco

Lisa Blackmore
University of Essex, Reino Unido

Tradução: Ana Carolina Tonetti
Escola da Cidade, São Paulo, Brasil

RESUMO

Mesmo em meio ao crescente aumento da instabilidade climática, a fé em megaprojetos hidrelétricos continua em todo o mundo. Essa situação exige uma revisão das relações entre humanos e a natureza historicamente entrelaçados nessas infraestruturas. Este artigo explora a infraestrutura hidrelétrica como "veículos semióticos e estéticos concretos" (Larkin) dos discursos desenvolvimentistas e das estruturas materiais que enredam humanos e não humanos. Eu retraço essas relações por meio das concepções históricas e modernas do Rio Orinoco como uma fonte a ser colonizada. Analiso as valências estéticas e discursivas da infraestrutura hidrelétrica e das obras de arte em escala industrial construídas ali em meados do século XX, ligando-as às narrativas nacionais de industrialização. Ao considerar as interrupções recentes na produção hidrelétrica à luz do pensamento novo materialista, reformulo a hidreletricidade venezuelana como um assemblage moldado pelas façanhas humanas de engenharia e arte, e pela "matéria vibrante" (Bennett) dos actantes não-humanos.

Palavras-chave: água, infraestrutura, arte

ABSTRACT

Even amid increasing climate instability, faith in hydroelectric megaprojects continues worldwide. This situation compels a revision of the human-nature relations historically interwoven into such infrastructure. This article explores hydropower infrastructure as "concrete semiotic and aesthetic vehicles" (Larkin) of developmentalist discourses and material structures that entangle humans and nonhumans. I retrace these relations through historic and modern conceptions of the Orinoco River as a source to be colonized. I analyze the aesthetic and discursive valences of hydroelectric infrastructure and industrial-scale artworks built there in the mid-twentieth century by linking them to national narratives of industrialization. By attending to recent interruptions of hydroelectric production in light of new materialist thinking, I reframe Venezuelan hydroelectricity as an assemblage shaped by human feats of engineering and art and by the "vibrant matter" (Bennett) of nonhuman actants.

Keywords: water, infrastructure, art

RESUMEN

Incluso en medio del aumento de la inestabilidad climática, la fe en los megaproyectos hidroeléctricos continúa en todo el mundo. Esta situación exige una revisión de las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza, históricamente entrelazados en estas infraestructuras. Este artículo explora la infraestructura hidroeléctrica como "vehículos semióticos y estéticos concretos" (Larkin) de los discursos desarrollistas y las estructuras materiales que enredan a humanos y no humanos. Recorro estas relaciones a través de las concepciones históricas y modernas del río Orinoco como una fuente a ser colonizada. Analizo las valencias estéticas y discursivas de la infraestructura hidroeléctrica y las obras de arte a escala industrial construidas allí a mediados del siglo XX, vinculándolas a narrativas nacionales de industrialización. Al atender a las interrupciones recientes de la producción hidroeléctrica a la luz del pensamiento del nuevo materialismo, replanteo la hidroeléctrica venezolana como un ensamblaje moldeado por las hazañas humanas de ingeniería y arte, y por la "materia vibrante" (Bennett) de actantes no humanos.

Palabras clave: agua, infraestructura, arte

Lisa Blackmore é pesquisadora, curadora e educadora, trabalhando com arte e culturas aquáticas na América Latina. Desde 2018, ela dirige a entre-ríos, uma plataforma cujas metodologias colaborativas (re)conectam diversas comunidades a corpos d'água por meio de projetos curatoriais, editoriais e pedagógicos. Ela é pesquisadora visitante no Departamento de Ciência, Política e Gestão Ambiental da UC Berkeley e professora sênior de História da Arte e Estudos Interdisciplinares na Universidade de Essex, Reino Unido. Em 2023, foi bolsista da British Academy Mid-Career Fellow por seu projeto Imagining the Hydrocommons: Arte, água e infraestrutura na América Latina. Suas publicações recentes incluem "Water" no Handbook to Latin American Environmental Aesthetics (2023) e o volume co-editado Hydrocommons Cultures: Art, Pedagogy and Care Practices in the Americas (2024). (informações extraídas de https://arts.berkeley.edu/people/lisa-blackmore)
https://orcid.org/0000-0002-0472-9419 | lisa.blackmore@essex.ac.uk

Ana Carolina Tonetti é arquiteta e urbanista e atua na intersecção dos campos da arte, da arquitetura e do ensino. Mestre (2012) e doutora (2020) pela FAU-USP, na área de concentração Projeto, Espaço e Cultura é professora na Escola da Cidade, desde 2002, onde coordena o curso de Pós-Graduação lato-sensu Arquitetura, Educação e Sociedade.
https://orcid.org/0000-0002-9205-5732 | actonetti@gmail.com

A catástrofe se aproxima. Este fato, argumenta Jason Moore, é o resultado de cinco séculos de tentativas humanas de colonizar a natureza. “O capitalismo – ou, se preferir, a modernidade ou a civilização industrial – emergiu da Natureza. Ele extraiu riqueza da Natureza. Ele perturbou, degradou ou profanou a Natureza. E agora, ou em algum momento muito em breve, a Natureza vai exigir vingança” (Moore, 2015, p. 5, grifos da autora). Se este impasse ecológico deve ser rastreado através de uma longue durée de encontros entre humanos e não-humanos nas geografias históricas do capitalismo, como sugere Moore, então uma fronteira extrativa como a bacia do Orinoco é um ponto de partida adequado. Levantamentos hidrológicos e infraestruturas hidrelétricas há muito são métricas da conquista humana da natureza, e isso é especialmente verdadeiro no Orinoco — um domínio onde os interesses imperialistas, capital e nação têm atuado por séculos.

Consolidado no imaginário colonial como a rota para o El Dorado, na modernidade o rio foi reconfigurado como um "espelho em movimento" do progresso venezuelano[2]. No final do século XX, o fluxo colonizado do rio refletia uma imagem de industrialização incessante. Na década de 1970, o Estado construiu a Central Hidrelétrica Simón Bolívar – uma das maiores barragens e usinas hidrelétricas do mundo, que gera energia a partir do Rio Caroní, o principal afluente do Orinoco. Não apenas isso, também preencheu as salas de máquinas da usina com obras de arte cinética de grandes proporções, cuja produção de movimento vibrante espelhava a energia gerada pelas águas do rio ao girar as turbinas, enquanto percorriam a rede elétrica nacional da Venezuela chegando às casas e empresas, energizando uma nação em movimento. Como o crítico de arte Alfredo Boulton colocou na época, a barragem materializou uma cisão entre os tempos pré-moderno e moderno:

> Todo esse mundo de vegetação, de força primária, de florestas misteriosas, serpentes e sons cataclísmicos, todo esse mundo mágico de repente se detém ao alcançar a margem dócil, o lago, que se delineia aos pés da barragem Raul Leoni um novo Parima[3], situado exatamente no mesmo local geográfico onde os antigos

1 Publicado originalmente em inglês em Diaphanes "Natura: Environmental Aesthetics After Landscape" como Colonizing Flow: The Aesthetics of Hydropower and Post-Kinetic Assemblages in the Orinoco Basin. https://www.diaphanes.net/titel/colonizing-flow-the-aesthetics-of-hydropower-and-post-kinetic-assemblages-in-the-orinoco-basin-5643 .

2 O intelectual venezuelano Mariano Picón Salas usa a expressão "espelho em movimento" em seu prólogo a Rafael Gómez Picón (1953), Orinoco, río de libertad (p. 13), Afrodisio Aguado.

3 O Lago Parime, ou Lago Parima, é lendário na história colonial da América do Sul, pois dizia-se que ali ficava a famosa cidade de El Dorado, também chamada de Manoa, muito buscada por exploradores europeus. As tentativas de encontrar o lago não confirmaram sua existência e ele foi considerado um mito, assim como a cidade. Nota da tradução.

> cartógrafos de Roterdã, De Bry, Blaue e Hondius, localizaram o sítio de El Dorado e sua capital Manoa, nos antigos mapas do século XVII. (Boulton, 1988, p. 24)

Os megaprojetos hidrelétricos são construídos pressupondo relações entre humanos e natureza. Tais projetos, presumem um fluxo constante de água de acordo com os padrões anuais de chuva e fenômenos climáticos, e apostam que cálculos matemáticos (padrões de fluxo e modelagem hidráulica) e instalações de hidro engenharia (comportas e reservatórios) podem aproveitar de forma confiável o fluxo dos rios para gerar um suprimento constante de eletricidade. Hoje em dia, no entanto, as águas da bacia do Orinoco flutuam de forma imprevisível entre seca e inundação, e o fracasso catastrófico das instalações hidrelétricas da Venezuela é tema de especulação constante. Recentemente, em agosto de 2017, uma inesperada série de chuvas torrenciais ameaçou Guri de colapsar. Quando engenheiros abriram as comportas, as casas das comunidades próximas foram inundadas e centenas de pessoas foram deslocadas. A natureza, exigindo vingança ou não, claramente escapara ao controle humano (Montilla, Marcano & Castro, 2004)[4].

4 Com efeito, isso é evidente nos planos delineados por especialistas hidrelétricos venezuelanos para operar Guri com níveis de capacidade abaixo do ideal.

Mesmo em meio à crescente frequência de crises ecológicas, a crença nos megaprojetos hidrelétricos continua inabalável, tanto na Venezuela quanto em todo o mundo. Essa situação exige uma revisão das relações entre humano-natureza que historicamente estiveram entrelaçadas tanto na teia de vida do Orinoco quanto na poética da infraestrutura hidrelétrica. A ontologia da infraestrutura (hidrelétrica ou outra) conecta tecnopolítica, poética e ecologia política. Portanto, enquanto "veículos semióticos concretos e estéticos", as represas são tanto porta-vozes dos discursos desenvolvimentistas associados à busca humana de dispor a natureza a seu serviço quanto estruturas que entrelaçam humano e não-humano no movimento sistemático da matéria (Larkin, 2013). Com isso em mente, nas páginas seguintes, retraço essas relações através de concepções históricas e modernas da bacia hidrográfica como uma fonte a ser colonizada pelos humanos, antes de abordar o ponto alto da hidromodernidade deixado pelas barragens construídas na

Venezuela nas décadas de 1960 e 1970. Investigo a valia estética e discursiva dos fluxos hidráulicos e cinéticos estabelecidos nas usinas hidrelétricas, ligando sua infraestrutura, espaços públicos e obras de arte monumentais às narrativas nacionais de industrialização. Em última análise, ao considerar as recentes interrupções desses fluxos à luz do pensamento materialista contemporâneo, busco reformular a energia hidrelétrica venezuelana como um conjunto moldado tanto por feitos humanos de engenharia e arte quanto pela "matéria vibrante" dos agentes não-humanos (Bennett, 2010).

Domando as Águas

Medindo cerca de 948.000 quilômetros quadrados, a bacia do Orinoco cobre aproximadamente quatro quintos da Venezuela e um quarto da Colômbia. Desde suas nascentes nas Terras Altas da Guiana até sua foz no Oceano Atlântico, o rio homônimo da bacia flui por cerca de 1.700 milhas (2700 quilômetros), partindo de suas cabeceiras para percorrer corredeiras e florestas tropicais, antes de serpentear por extensas planícies. Na região superior, as águas lamacentas do Orinoco se juntam às águas azul-safira de seu principal afluente, o Caroní, que nasce do Salto Ángel (Salto Anjo) e é alimentado pelos rios Kukenan, Arobopo e Yuruani, entre os antigos maciços da Gran Sabana. Ao atingir a porção inferior, o Orinoco avoluma-se na estação chuvosa, alcançando entre cinco e quatorze milhas de largura antes de se bifurcar, cerca de trinta milhas rio abaixo de Ciudad Guayana, onde conforma seu delta de inúmeros canais (caños) e ilhas. Finalmente, ao buscar o oceano, o rio se divide em dois principais cursos distributários: o Río Grande, que deságua na Boca Grande a leste, e o Caño Mánamo, que flui ao norte para Boca de Serpiente, logo abaixo de Trinidad.

Hoje em dia, é necessário pouco esforço para compor essa imagem de grande altitude. Mas por séculos, exploradores se frustraram em suas buscas para mapear o Orinoco, que era compreendido como uma rodovia fluvial para o Lago Parima e a riqueza instantânea de El Dorado (Fig. 1). Embora o El Dorado gradualmente tenha desaparecido dos mapas cada vez mais detalhados da bacia do rio,

essa perspectiva inebriante ainda sugestionava as concepções do Orinoco quando Alexander von Humboldt rastreou o canal Casiquiare através de suas regiões superiores no início dos anos 1800 (Von Humboldt, 1852, p. 25).[5] À medida que o mito desvanecia, no entanto, a cultura iluminista do esforço humano racional moldava as representações da bacia do rio, como pode ser visto na pintura Humboldt no Orinoco (Fig. 2). Aqui o rio, com seu fluxo refreado pelo pincel, serve como pano de fundo para uma cena de conhecimento científico desenvolvendo-se empiricamente no campo. Ontologias não-humanas – a água, as árvores e as montanhas – simplesmente fornecem uma moldura pitoresca para o grande cientista; enquanto a vegetação emaranhada é inescrutável na escuridão, o rosto de Humboldt é iluminado, um holofote lançado sobre ele pelo sol poente.

5 Humboldt criticou a crença de que "as margens do Carony conduzem ao lago Dorado e ao palácio do 'homem de ouro" e aconselhou uma ecologia mais responsável.

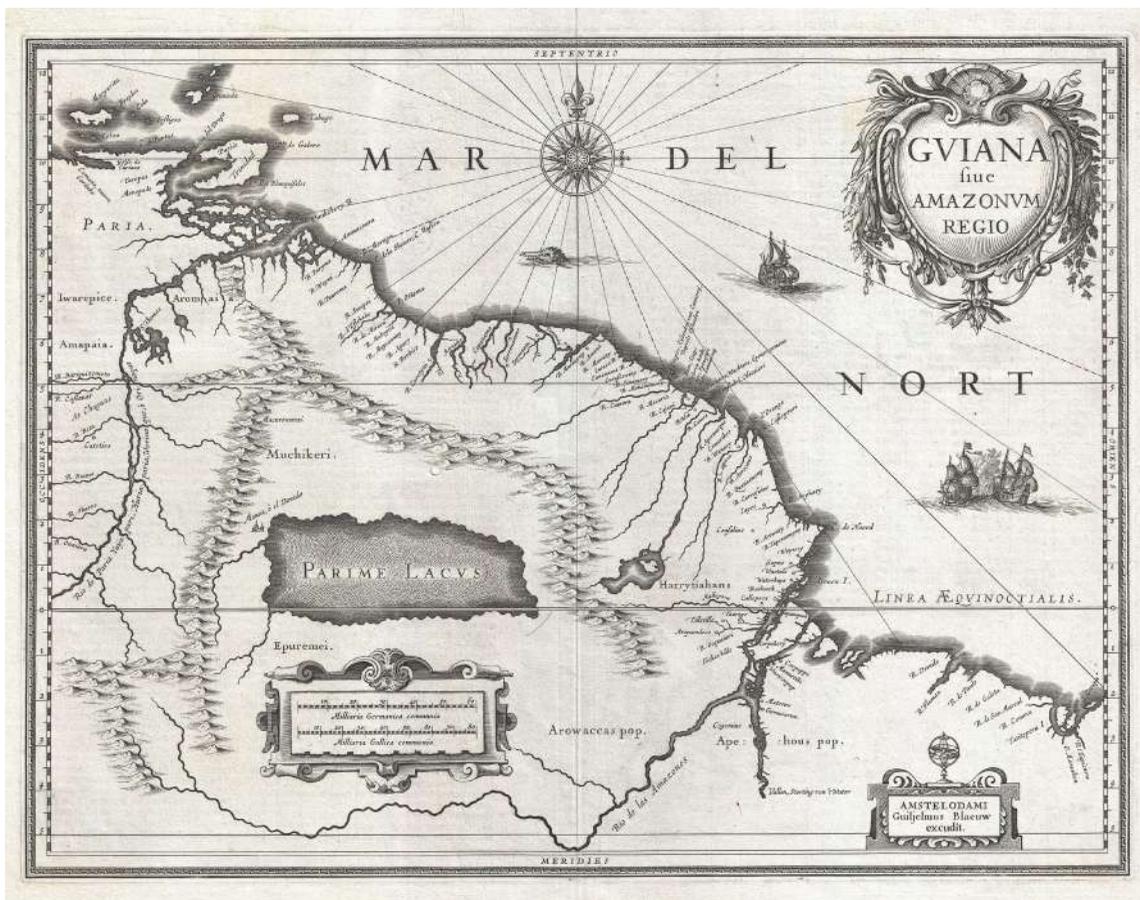



Fig. 1 - Mapa mostrando o Lago Parima e El Dorado, 1635.

Fig. 2 - F. de Canta, *Humboldt on the Orinoco*, sem data. óleo sobre tela, 25,4 x 36,5 cm. Coleção Patricia Phelps de Cisneros.

Ao longo do século XIX, o Orinoco permaneceu uma fronteira simbólica e física para a conquista humana da natureza. Emulando a modernidade industrial e os desenvolvimentos tecnológicos do norte da Europa e dos Estados Unidos, na década de 1870 o presidente Antonio Guzmán Blanco sugeriu que a bacia do rio conectaria a Venezuela às rotas comerciais globais. Ele evocou uma visão de "rios que se assemelham a mares, e mares que se assemelham a oceanos, com centenas de navios a vapor no rio Orinoco até o Rio da Prata com diversos e ricos produtos desta terra abençoada."[6] Embora Guzmán Blanco tenha se servido do Orinoco para prenunciar o desenvolvimento venezuelano, interesses estrangeiros dominaram o rio. No final do século XIX, foram as expedições europeias e norte-americanas — e não venezuelanas — que encenaram versões do Destino Manifesto no reino tórrido enquanto tentavam alcançar as nascentes do rio e aproveitar seu potencial econômico.

6 Citado em Pedro Calzadilla (1999), El olor de la pólvora: Fiestas patrias, memoria y Nación en la Venezuela guzmancista 1870-1877. Caravelle 73, 111-130. Tradução da autora.

Este confronto entre homem e natureza é capturado vividamente em desenhos e entradas de diário que o artista Auguste Morisot registrou enquanto acompanhava o explorador francês Jean Chaffanjon em uma viagem pelo Orinoco (Fig. 3). Datado de 18 de dezembro de 1886, o esboço retrata os viajantes adentrando o rio, lutando contra suas águas enquanto empurram uma curiara (canoa) pelas corredeiras. "Lutamos por horas, ofegantes, suados e molhados," escreveu Morisot em seu diário, descrevendo sua decepção quando Chaffanjon o deixou para trás, apenas para retornar dias depois alegando ter alcançado as nascentes do rio[7]. O triunfo acabou sendo um embelezamento da verdade, mas Chaffanjon reivindicou a vitória mesmo assim, inspirando até Jules Verne a escrever seu romance Le superbe Orénoque (1898; traduzido para o inglês como The Mighty Orinoco), no qual três geógrafos partem para mapear a bacia do rio, baseados nas histórias exageradas do explorador francês.

7 A afirmação de Chaffanjon foi posteriormente comprovada como falsa em Morisot, A. (2002). Diario de Auguste Morisot 1886-1887 (pp.126-127). Planeta.

Fig. 3 - Auguste Morisot, *Raudal de la désolation (Violação da desolação)*, 16 de dezembro de 1886. grafite sobre papel, 10,16 x 15,55 cm. Coleção Patricia Phelps de Cisneros.

Soberania hidrológica

Foi somente em 27 de novembro de 1951 que a Venezuela pôde reivindicar soberania hidrológica, quando uma expedição franco-venezuelana (liderada – ao menos nominalmente – pelo major do exército Franz Rísquez e financiada inteiramente pela ditadura militar no poder na época) chegou à nascente do rio, desmentindo a alegação espúria de Chaffanjon de tê-la encontrado. Ilustrado por fotografias das bandeiras das duas nações plantadas na nascente fluvial, o relatório oficial descreveu o feito como um triunfo patriótico, "uma nova vitória do homem sobre a natureza."[8] Essa demonstração de poder humano, amplamente divulgada, se alinhou com o projeto tecnocrático de industrializar o sudoeste do estado de Bolívar, iniciado pelo Estado no final dos anos 1940[9]. Revivendo a visão do século XIX de Guzmán Blanco sobre o comércio global e nos moldes da teoria dos pólos de crescimento, o plano envolvia dragar o rio Orinoco para permitir a passagem de navios de carga pesada para o Oceano Atlântico, aumentando a participação nacional nas indústrias de ferro e aço, aproveitando o potencial hidrelétrico do rio Caroní. O desenvolvimento próximo da mineração de diamantes e ouro, e das indústrias de ferro, aço e alumínio (largamente geridas por empresas americanas) significava que a bacia do Orinoco tinha o potencial de diversificar o crescimento e a indústria, afastando-se dos polos petrolíferos em Maracaibo e Maturín, assim como da rápida urbanização da capital Caracas. Na década de 1960, o projeto ganhou mais tração com a construção de Ciudad Guayana, a única cidade planejada da Venezuela (baseada em um plano diretor elaborado por urbanistas do MIT-Harvard junto com seus correspondentes venezuelanos) localizada na confluência dos rios Orinoco e Caroní. A "cidade fronteiriça do 'Velho Oeste'" da Venezuela foi concebida como um polo industrial construído em torno da indústria siderúrgica e como sede da Corporación Venezolana de Guayana (CVG), uma empresa pública fundada em 1960 e dotada de poderes para funcionar como uma agência de desenvolvimento que pudesse planejar e construir o centro urbano, bem como fornecer serviços como energia hidrelétrica, estradas, escolas e sistema de saúde[10].

8 La Expedición franco-venezolana al Alto Orinoco en 1951, Boletín de la Academia Nacional de la Historia 42 (1954): n.p.

9 A Venezuela esteve sob controle militar de 1948 a 1958, quando foi fundada a primeira empresa siderúrgica da Venezuela (SIVENSA) e começaram as obras da Central Hidroeléctrica Macagua I. O principal texto de referência sobre Ciudad Guayana é de Lisa Peattie (1987), Planning: Rethinking Ciudad Guayana. University of Michigan Press. Para um comentário atualizado, ver Irazábal, C. (2004). A Planned City Comes of Age: Rethinking Ciudad Guayana Today. Journal of Latin American Geography 3(1), 22-51.

10 A cidade deveria ligar os assentamentos existentes e dispersos de San Félix e Puerto Ordaz. A população de Ciudad Guayana cresceu rapidamente de 148.000 em 1970 para 577.000 em 1990, e 800.000 em 2000. Angotti, T. (2001). Ciudad Guayana: From Growth Pole to Metropolis, Central Planning to Participation. Journal of Planning Education and Research 20, 329-338.

As perspectivas de desenvolvimento ligadas ao Orinoco do meio até o final do século XX são condensadas no otimismo do intelectual venezuelano Mariano Picón Salas, quando ele apostou em 1953 que o mito pré-moderno de abundância da bacia do rio havia sido reinscrito na linguagem da ciência e da indústria. O Orinoco havia se tornado:

> um Dorado diferente – não mais com as cúpulas de ouro e pórfiro que a fértil imaginação de Walter Raleigh localizou em sua inventada Manoa –, mas com montanhas de ferro e recursos hidrelétricos. [...] A era do ouro, da borracha, do balatá[11], da sarrapia [12], das penas de garça, dos diamantes, acabou. Vivemos na era do ferro, da bauxita, [e] da eletricidade. [...] As vastas e majestosas águas agora pedem para ser domadas. O Orinoco, que até agora não levava a lugar nenhum [...] agora nos mostra as rotas de uma economia transformadora.[13]

Soberania hidrológica, significava então, a capacidade do Estado de aproveitar o fluxo sem direção do grande rio e direcioná-lo para um novo cenário aquático: um que unisse começos ancestrais com a futuricidade do sublime tecnológico, onde infraestruturas impressionantes atestam o controle humano sobre a natureza (Nye, 1994).

Estado Hidráulico Mágico

Na década de 1950, Karl Wittfogel apresentou a tese de que civilizações antigas que desenvolveram obras hidráulicas e sistemas de irrigação em grande escala em áreas áridas deveriam ser entendidas como "estados hidráulicos", onde o poder político era altamente centralizado. Embora posteriormente criticado, o paradigma de Wittfogel indubitavelmente estabeleceu importantes conexões entre a infraestrutura hidrológica e as estruturas de poder (Wittfogel, 1955)[14]. As relações políticas, sociais e materiais moldadas por sistemas de gestão da água podem elucidar processos de representação política e formação do estado moderno, um fenômeno que o geógrafo Erik Swyngedouw chama de "poder líquido" (Swyngedouw, 2015). Os imaginários estatais de poder líquido e

11 Balatá é uma substância semelhante ao látex, extraída da árvore Manilkara bidentata, encontrada principalmente na América do Sul e no Caribe. É usada na fabricação de produtos como bolas de golfe e correias industriais devido à sua resistência e elasticidade. Nota da tradução.

12 Sarrapia, também conhecida como cumaru ou tonka bean, é uma semente da árvore Dipteryx odorata, nativa da América do Sul, especialmente na Amazônia. Essas sementes são usadas por seu aroma e sabor característicos, que lembram uma mistura de baunilha, amêndoas, canela e cravo. São utilizadas na perfumaria, na culinária, e como ingrediente em alguns produtos de tabaco e bebidas alcoólicas. Nota da tradução

13 Salas, Picón. "Prólogo," p. 14-15. Tradução da autora.

14 Para a crítica, ver Mitchell, W. P. (1973). The Hydraulic Hypothesis: A Reappraisal. Current Anthropology 14(5), 532–534.

hidromodernidade se manifestam de forma particularmente vívida na construção de barragens e usinas hidrelétricas, como tem sido o caso em todo o mundo na era moderna. Na Venezuela, no entanto, é o petróleo, e não a água, que geralmente é creditado por impulsionar a nação à modernidade instantânea (Coronil, 1997). A teoria seminal de Fernando Coronil sobre o "estado mágico" nos diz que, desde o início da década de 1940, o aumento do fluxo de receitas petrolíferas transformou os políticos em feiticeiros. Mediando a relação entre o petróleo (o corpo natural) e os cidadãos (o corpo social), os líderes do "estado mágico" prometeram levar esta nação, antes baseada na agricultura, à modernidade instantânea. Os booms do petróleo nas décadas de 1950 e 1970, assim como a nacionalização da indústria petrolífera em 1978, sustentaram essa imaginação de progresso impulsionado pelo petróleo, ao mesmo tempo que proporcionaram acréscimo de receitas que poderiam ser canalizadas para infraestrutura em grande escala.

Esta é a tese predominante da petromodernidade da Venezuela. Embora convincente, a tese ignora a importância que a hidromodernidade conquistou em meados do século XX, como um marcador de progresso. A química prescreve que óleo e água são imiscíveis, mas, dos anos 1960 até os anos 1980, esses líquidos se entrelaçaram profundamente. Durante esse período, o Estado usou as receitas do petróleo para financiar a construção de infraestrutura hidrelétrica, algumas das quais permaneceram as maiores do mundo por vários anos e ainda fornecem a maior parte do suprimento de energia da nação. Esse desencadeamento do poder líquido significou que o petroestado “mágico” se expandiu para um estado hidráulico, misturando ativamente as ecologias (e economias) políticas de petróleo e água. Como resultado, a paisagem energética não era mais dominada apenas pelas plataformas, refinarias e o “ouro negro” associados à indústria petrolífera. Enormes represas de concreto, turbinas metálicas e vertedouros também se tornaram expressões simbólicas e materiais da capacidade humana de aproveitar os recursos naturais para energizar a nação.

Imagens de satélite forneceram um olho sinóptico sobre essa geografia inexplorada, cujos recursos hidrológicos e minerais o Estado venezuelano se propôs a aproveitar como parte da "conquista do Sul" (Fig. 4). A hidromodernidade da Venezuela foi literalmente cimentada a dez quilômetros do ponto de encontro dos rios Orinoco e Caroní em Ciudad Guayana. Lá, em 1961, a empresa pública CVG Electrificación del Caroní, C.A. (EDELCA) completou a primeira etapa da Central Hidroelétrica Macagua I, uma estação de energia e uma barragem de aterro de 69 metros de altura e mais de 3,5 quilômetros de comprimento, cuja construção havia começado em 1956 (Fig. 5).[15] Construída ao lado da cidade, a infraestrutura de Macagua I tornou visível a colonização do fluxo do rio através da vasta instalação de concreto da parede da barragem. Enquanto essa cena aquática estava imersa no sublime tecnológico, a vista da água em cascata do vertedouro do outro lado da barragem ecoava um modo "restauracionista" do sublime, que eufemisticamente apagava o impacto humano no meio ambiente ao criar o que parecia ser um reino puro da natureza.[16] Por sua vez, o grande e paisagístico Parque La Llovizna e o terraço do Hotel Intercontinental Guiana (agora Hotel Venetur), construído na parte traseira de Macagua I, forneciam pontos de observação de onde o olhar se concentrava em uma cena restauracionista possibilitada pelo poder tecnológico[17].

Em resumo, a parede da barragem verteu uma paisagem aquática dupla que serviu para reafirmar a objetificação humana da natureza. Enquanto um lado sublinhava a capacidade humana de explorar os recursos naturais em nome do progresso, o outro ocultava os impactos ecológicos mais prejudiciais da industrialização e da energia hidrelétrica, preservando um ideal de Venezuela como um tesouro paradisíaco de natureza intocada. Canalizada nas cenas aquáticas esteticamente impressionantes de Macagua, a água energizava a nação e a imaginação ao mesmo tempo.

15 Macagua I desviou parcialmente o fluxo do rio na região do Baixo Caroní, aproveitando o vertedouro natural criado pelas quedas d'água laterais. A primeira etapa de Macagua apenas represou parcialmente o Caroní, já que a cachoeira do rio—Salto La Llovizna—por si só fornecia uma represa natural. A construção de Macagua II começou em 1988. Macagua I e II foram posteriormente renomeadas 23 de Enero (23 de janeiro), para marcar a queda da ditadura de Marcos Pérez Jiménez, que governou de 1952 a 1958.

16 T. J. Demos utiliza o termo "restauracionista" em Decolonizing Nature (2013), Sternberg, p. 39.

17 Espaços públicos foram, posteriormente, adicionados à instalação de Macagua, proporcionando ainda mais interações diretas com a poética da infraestrutura hidrelétrica. Os visitantes podem caminhar ao redor das fontes circulares da aberta Plaza del Agua (Praça da Água), e então entrar na própria usina caminhando por um corredor cilíndrico (em forma de turbina virada de lado) em direção a uma plataforma de observação que dá vista para um grande salão de turbinas no Ecomuseo del Caroní, inaugurado em 1998.

Fig. 4 - Fotografias de satélite da bacia do Orinoco tiradas entre 1971 e 1977. Ministerio de Energía y Minas/ Petróleos de Venezuela/ Ministerio del Ambiente y Recursos Renovables/Maraven.

Fig. 5 - Vertedouro natural da represa Macagua em Ciudad Guayana, com o hotel e o Parque La Llovizna atrás. Foto: Heribert Dezeo, 2011. WikiCommons.

Fluxos cinéticos

Oito anos após Macagua I ser incrustada em pedra líquida, outro projeto de barragem muito mais ambicioso foi realizado 100 quilômetros rio acima de Ciudad Guayana. A primeira etapa da Central Hidroelétrica Raúl Leoni (anteriormente Raúl Leoni, mas agora comumente conhecida como Guri) foi concluída em 1969, apresentando uma barragem de 690 metros de comprimento e 106 metros de altura, e uma casa de força com capacidade de 1.750 megawatts (Fig. 6). No entanto, a demanda logo superou a oferta, pois a crise global do petróleo de 1973 quadruplicou as receitas petrolíferas da Venezuela, causando um aumento na atividade dos consumidores e no desenvolvimento liderado pelo Estado. Como resultado, as duas etapas adicionais do projeto – originalmente planejadas para construção gradual conforme a demanda de energia aumentasse – foram fundidas e construídas juntas de 1976 a 1986. A barragem cresceu quase 60 metros e quase dobrou de comprimento, criando um enorme reservatório com quase dez vezes a capacidade do projeto original. Ainda hoje, Guri sozinha fornece dois terços do suprimento de energia da nação e permanece como a terceira maior usina hidrelétrica do mundo.[18]

18 Guri é superada apenas pela Usina de Itaipu, no Rio Paraná entre o Brasil e o Paraguai, e pela Usina Hidrelétrica das Três Gargantas, na China.

Fig 6 - Central Hidroelétrica Simón Bolívar (antiga Raúl Leoni). Da esquerda para a direita, reservatório, vertedouro, barragem, Plaza del Sol y la Luna e construção da extensão da parede da barragem. Represa del Guri, Estado de Bolívar, c. 1978.
Foto: Fernando Irazábal © Archivo Fotografía Urbana.

Este projeto também trouxe um aprofundamento da estética do hidropoder, pois o Estado encomendou enormes obras de arte cinética para o local. As primeiras a serem instaladas foram as duas Ambientaciones Cromáticas (Ambientes Cromáticos, 1977) de Carlos Cruz Diez, localizadas dentro das duas casas de força, assim que a primeira etapa da instalação foi concluída.[19] Na Sala de Máquinas nº 1, a instalação consistia em 11.400 metros quadrados de murais policromáticos revestindo as paredes e dez "Cromoestruturas" multicoloridas de metal e fibra de vidro, que se encaixavam sobre os geradores de eixo vertical (Fig. 7). O efeito geral era um espaço imersivo e vibrante, no qual as obras de arte correspondiam à escala da usina e espelhavam sua cinemática interna. Na Sala de Máquinas nº 2, o Mural de color aditivo (Mural de cor aditiva) revestia as paredes em seções de listras multicoloridas, algumas com folhas de metal preto adicionadas em relevo. Em uma extremidade do salão, a parede era coberta pela Cromossaturación (Cromossaturação), um grande painel cuja lâmpada de 1.200 bulbos mudava de cor do vermelho para o verde e depois para o azul, quando os visitantes, no mezanino oposto, pressionavam um botão (Fig. 8).

19 A Torre Solar de Alejandro Otero (1986), uma estrutura metálica de cinquenta metros de altura com lâminas giratórias, foi instalada posteriormente na Plaza La Democracia (Praça da Democracia), fora de Guri

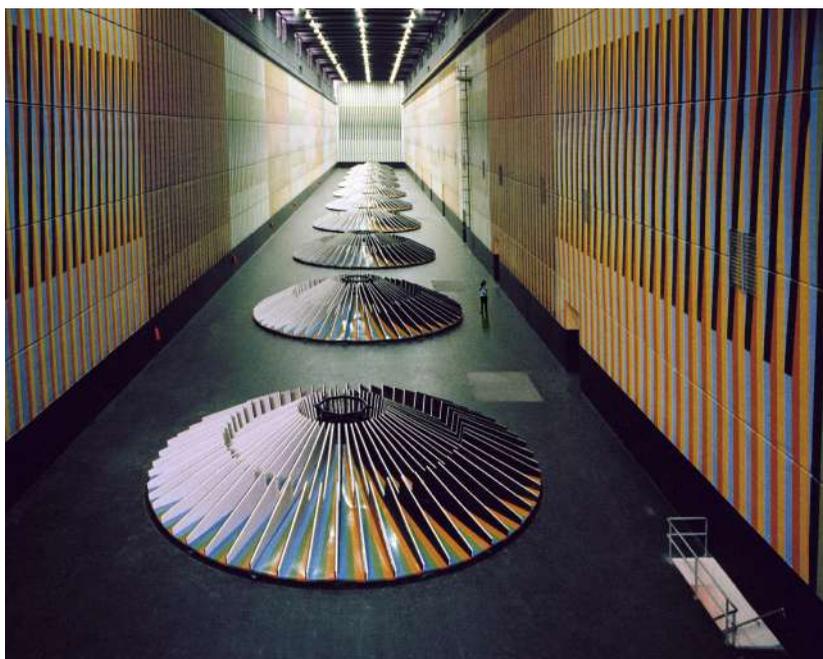



Fig. 7 - Carlos Cruz Diez, *Ambientação cromática (Chromatic Environment)*, 1977-1986. Estação hidrelétrica Simón Bolívar, Sala de Máquinas nº 1, Guri, Venezuela. 26 x 260 x 23 m. Engenheiros: H. Roo, A. Gamboa, E. Carrera, G. Chavarri. © Adagp, Paris 2017.

Fig. 8 - Carlos Cruz Diez, *Ambientación cromática (Chromatic Environment)*, 1977-1986. Estação Hidrelétrica Simón Bolívar, Sala de Máquinas nº 1, Guri, Venezuela. 28 x 300 x 26 m. Engenheiros: H. Roo, A. Gamboa, E. Carrera, G. Chavarri. © Adagp, Paris 2017.

Em contraste com as cenas aquáticas encenadas ao redor da barragem de Macagua, que mantinham a água como principal motivo representativo, as Ambientaciones cromáticas se afastaram da paisagem e se voltaram para os valores supostamente "universais" da arte cinética e geométrica abstrata. Nesse sentido, elas aprofundaram a cisão que começou a dividir a arte venezuelana no final dos anos 1940, quando jovens artistas rejeitaram a escola de pintura paisagística do Círculo da Escola de Belas Artes e abraçaram a abstração em seu lugar. A interseção entre a estética cinética e a hidromodernidade em Guri também exemplificou a política do Estado venezuelano de financiar obras de arte de grande porte para outros tipos de infraestrutura pública e industrial, desde metrôs e museus até aeroportos e silos.[20] Na narrativa dominante, essas instalações públicas representavam – para citar o crítico Roberto

20 Amplamente estudada por historiadores de arte, essa ruptura é geralmente atribuída à exposição de pinturas abstratas Las cafeteras de Alejandro Otero, no Museu de Belas Artes de Caracas, em 1949. Tal ruptura se reflete de maneira particularmente vívida no manifesto escrito em 1950 por um grupo de jovens artistas venezuelanos que rejeitaram veementemente a tradição paisagística e acusaram as instituições de arte do país de estarem desatualizadas com os tempos em mudança. Veja Los Disidentes, "Manifiesto," em Alfredo Boulton y sus contemporáneos (2009), Museum of Modern Art, p. 178.

Guevara – arte para una nueva escala: arte para uma nova escala. Escrevendo logo após as obras de Cruz Diez serem instaladas em Guri, Guevara usou a metáfora da liquidez para descrever a experiência estética imersiva que tais obras geraram, atribuindo-lhes uma qualidade épica e edificante. Saturando espaços "áridos", as obras de arte pública induziam "uma sede por encontros e aventuras para o grande empreendimento de ampliar os horizontes do homem e, com eles, a própria condição humana" (Guevara, 1978, p. 150, grifo da autora). À medida que se desenrolavam dentro das salas de máquinas, as Ambientaciones cromáticas tornaram-se profundamente entrelaçadas com a narrativa nacional que sustentava a dominação humana da natureza como prova da hidromodernidade. Comentando sobre as Ambientaciones cromáticas, no luxuoso livro Arte em Guri (publicado pela empresa estatal de energia responsável pela usina hidrelétrica), o crítico de arte Alfredo Boulton retomou a metáfora da liquidez em um registro ainda mais antropocêntrico de supremacia humana, que apresentava o domínio estético e tecnológico em termos iguais:

> A cor vibra nos grandes salões de Guri como um dínamo ativo que encerra a nova imagem que o homem possui do potencial e da energia da cor. Ao invés de glorificar o rio ancestral com um relato histórico narrado por imagens da natureza ou personagens científicos em uma pose teatral, Carlos Cruz-Diez optou por usar formas estéticas severas apresentadas através da força interna que emana do material colorido, sua interpretação daquilo que é também uma nova atitude do homem em relação às suas próprias novas forças criativas. (Boulton, 1998, p. 68)

Essas não foram as primeiras obras que Cruz Diez fez para infraestrutura hidréletrica. Antes de Guri, ele produziu o Muro de color aditivo (Muro de Cor Aditiva, 1975), um mural pintado ao longo da estrutura metálica construída para controlar o curso do Rio Guaire através de Caracas. Enquanto essa obra simulava o movimento do rio por meio de sua interação cromática, a água deixou de ser um recurso representacional nas obras de Cruz Diez em Guri ou na Usina Hidrelétrica José Antonio Páez, no estado de Barinas. Nessas

obras, abrigadas nas salas de turbinas, o fluxo líquido foi substituído pelo fluxo cromático simulado pelo jogo de luz e cor que sustenta a fisicromia (cor física), teoria que orienta a prática de Cruz Diez até hoje. Esta teoria defende a técnica de "fracionar a forma" para mostrar como "a cor está constantemente sendo criada e ocorre no tempo", afastando-se assim da semiótica em direção a "uma cor autônoma, sem anedotas, desprovida de seu simbolismo, como um evento evolutivo que nos envolve" (Cruz Diez, 2009, p. 228-231). Para o artista, essa autonomia cromática não figurativa era o princípio fundamental de seu trabalho. Na verdade, ele até presumiu que isso poderia produzir um modo de visão e experiência sensorial que libertaria a percepção das tecnologias de produção e consumo arraigadas pela modernidade industrial, indo além das codificações culturais convencionais da mídia de massa e da sociedade contemporânea.

As câmaras cromáticas de Cruz Diez em Guri certamente encenaram uma atraente cinética de cor física. No entanto, dificilmente podem ser isoladas da política e economia da modernidade industrial, principalmente devido ao seu patrocínio estatal e à especificidade do local. A escala industrial e as técnicas ópticas das obras cinéticas de Cruz Diez apenas amplificaram a antiga prospecção do Orinoco como "uma grande fábrica" de industrialização e progresso, destinada a girar as turbinas de uma nação em movimento. Na década de 1970, a crítica de arte uruguaia Marta Traba inflamou a crítica contra o movimento da arte cinética, do qual as Ambientaciones cromáticas eram expoentes-chave. Para Traba, essa "arte oficial" das elites políticas e culturais era um ilusório telón de futuro: um pano de fundo no qual projetar futuricidade e desenvolvimento que deliberadamente obliterava o passado da Venezuela e ignorava a precariedade de sua modernização desigual (Traba, 1974). Despejando veneno contra a ascensão da arte cinética logo após a crise do petróleo de 1973, e em meio à industrialização da bacia do Orinoco, ela escreveu:

> A classe dominante venezuelana tem procurado projetar uma imagem completamente progressista do seu país [...] Nesta odisseia espacial, é óbvio que o presente continua sendo apagado, com força crescente, e o desprezo pelo passado está em constante crescimento. Também é evidente que uma sociedade que embarca nesse futurismo de histórias em quadrinhos se desconecta de seus problemas [...]. (Traba, 2009, p. 278-284)

Apesar de tais críticas, a narrativa dominante desavergonhadamente apresentava Guri e suas obras cinéticas como exemplares dos "monumentos de glória que o homem ergueu para homenagear o poderoso, o poder do espírito e o poder da força" (Boulton, 1998, p. 60). Para Boulton, as obras de arte prenunciavam uma transformação radical (nacional) no horizonte da modernidade, resumida na frase: "O mundo de hoje não é o de ontem e nunca será o de amanhã" (Boulton, 1998, p. 70).

As novas técnicas e estéticas da infraestrutura hidrelétrica claramente revitalizaram as narrativas culturais e nacionais do desenvolvimento venezuelano. Em última análise, portanto, as obras de arte de Cruz Diez em Guri não exibiram tanto a autonomia da estética, mas uma confluência topocêntrica de arte e hidropoder, que gerou um retorno positivo para um telos de progresso inscrito igualmente nas histórias da nação e da arte. O abandono da figuração, superdimensionado pelas Ambientaciones cromáticas, reafirmou a tese de que a adoção da estética abstrata pela vanguarda havia catalisado um salto generalizado para o futuro. Ao criar uma analogia entre fluxos cromáticos e líquidos, as obras de Cruz Diez estavam perfeitamente alinhadas com a episteme moderna de domínio tecnológico, através da qual as águas dos rios poderiam ser transformadas na corrente elétrica ininterrupta que percorreria a rede nacional da Venezuela.

Assemblages pós-cinéticas

Como uma infraestrutura concebida para alimentar os aparatos tecnológicos, processos industriais e comerciais e os circuitos culturais

da vida moderna, a energia hidrelétrica é fundada em uma lógica de oposição que coloca recursos não-humanos remotos a serviço de agentes humanos em centros urbanizados. Essa compreensão de infraestrutura tende a privilegiar uma lógica de meio e fim que estabelece pouca relação consciente, por exemplo, entre o ato final de acender uma lâmpada e as ecologias não humanas que tornam tal ação possível. Na realidade, entretanto, a energia hidrelétrica conecta os corpos, ações e vidas de milhões de venezuelanos à ecologia da bacia do Orinoco e às reservas hidrológicas do Rio Caroní que estão se manifestando em Guri. Gretchen Bakke, autora de The Grid, explica isso de forma sucinta:

> Quando um interruptor de luz é acionado em Caracas, a corrente que chega à lâmpada era provavelmente, menos de um segundo antes, uma gota de água atrás da Represa de Guri, a setecentos e vinte quilômetros de distância. Ao passar pela represa, uma turbina girou, arrancando elétrons dos átomos e fazendo-os percorrer cabos e fios até a cidade, através da parede, pelo interruptor e até a lâmpada – uma linha silenciosa de dominós caindo quase na velocidade da luz. (Bakke, 2016)[21]

21 Bakke é autora de The Grid: The Fraying Wires Between Americans and Our Energy Future, Bloomsbury, 2016.

Neste sistema aparentemente sem atritos de fluxos, enquanto as águas de Guri continuarem correndo e os fluxos de elétrons seguirem ininterruptos, os filamentos das lâmpadas continuam queimando, as bombas d'água continuam pulsando, as geladeiras continuam zumbindo, os secadores de cabelo continuam soprando, os processadores de alimentos continuam girando, as telas dos computadores continuam piscando, e a vida segue como de costume.

No início de 2016, entretanto, os fluxos tanto de água quanto de elétrons diminuíram. Uma estação seca tenaz se instalou, causando a seca mais severa na história da energia hidrelétrica venezuelana. Em vez de um corpo de água batendo na borda da parede de concreto do reservatório e girando as turbinas abaixo dela, fotografias de Guri tiradas em abril daquele ano revelaram cenas de desidratação, com os níveis de água caindo para um mínimo histórico de 243 metros. Um arquipélago de ilhas emergiu, com tufos desalinhados de vege-

tação brotando de seus centros e cinturões de lama avermelhados circundando-os acima do nível da água. Ao redor das bordas do reservatório, a imagem usual de vida vegetal verdejante e o tom azul profundo do Caroní deram lugar a árvores pretas e finas que surgiram através das águas turvas e estagnadas, forçadas a sair de seu ambiente subaquático e voltar ao contato com a atmosfera.[22] À medida que os níveis de água caíam, o governo instituiu medidas de economia de energia cada vez mais drásticas, decretando apagões que reduziram a semana de trabalho a dois dias, fecharam escolas às sextas-feiras e restringiram a transmissão de energia para indústrias e residências.

22 As fotografias circularam amplamente, especialmente as de Andrew Cawthorne em "Drought-Hit Venezuela Awaits Rain at Crucial Guri Dam," Reuters, April 13, 2016, http://www.reuters.com/article/us-venezuela-energy-idUSKCN0XA1WL

As fotografias da terra ressecada e dos ilhéus brotando revelaram visualmente uma fissura na estética predominante da energia hidrelétrica, que retratava Guri como a usina de energia de uma nação em movimento. Envolvendo as turbinas e se desenrolando ao longo das paredes da sala de máquinas, os Ambientes cromáticos haviam simulado o movimento cinético da água que eletrificou a nação; caminhar através desses murais policromáticos gerava sua própria energia através do campo vibracional e da trajetória progressiva que ecoava as narrativas nacionais de progresso livre e fluido incorporadas na represa. Em meio ao racionamento de energia e aos apagões obrigatórios causados pela seca em Guri, no entanto, o fluxo livre cedeu lugar a um gaguejar sincopado à medida que a cinética linear das obras de Cruz Diez foi substituída pelos estratos horizontais de lama que ressurgiram à medida que os níveis de água do reservatório caíam (Fig. 9). No lugar da cor autônoma e fluida, a densa e pegajosa materialidade do Orinoco voltou a ser visível, como um espectro do passado pré-hidromodernidade.

Fig. 9 - Guri em abril de 2016 ©REUTERS/Carlos Garcia Rawlins/Latinstock México.

A desidratação do Guri mergulhou a Venezuela na penumbra, mas ao fazê-lo, iluminou as suposições arrogantes que impulsionam a colonização humana da natureza. Refletir sobre o apagão hoje em dia inevitavelmente traz à mente a descrição de Jane Bennett em Vibrant Matter sobre o enorme colapso da rede elétrica nos Estados Unidos em 2003, no qual ela postula as ontologias materiais da infraestrutura elétrica como forças atuantes que produzem efeitos aleatórios além do controle humano. O chamado de Bennett é para perturbar a configuração hierárquica de agentes humanos e não-humanos, contrariando atitudes tecnocientíficas e narrativas culturais que dessensibiliza a matéria, a vida e a natureza para inaugurar histórias coletivas e políticas para "uma ampla gama dos poderes não-humanos circulando ao redor e dentro dos corpos

humanos" (Bennett, 2010, p. ix). Com Bennett, infraestruturas não são mais exemplares de domínio tecnológico, mas assemblages de forças humanas e não-humanas, "agrupamentos ad hoc de diversos elementos, de materiais vibrantes de todos os tipos", dos quais ela cita a rede elétrica como um exemplo, pois é ao mesmo tempo um artefato de confecção humana baseado em conhecimento social, legal e científico, e um aglomerado de agentes constitutivos não--humanos (Bennett, 2010, p. 24).

As quedas de energia na rede elétrica da Venezuela podem ser entendidas de maneira semelhante à analisada por Bennett. À medida que o fluxo do Caroní diminuiu, paradoxalmente, a água retornou ao primeiro plano como um agente constituinte no conjunto humano-não-humano da hidreletricidade, cuja objetificação para servir aos fins humanos foi profundamente perturbada pela seca de 2016. De forma menos direta, a força de agenciamento que emerge da água também trouxe a liquidez correlata (e igualmente oculta) do petróleo de volta ao primeiro plano, sinalizando a insustentabilidade do constituinte material que historicamente alimentou justamente aquela urbanização rápida que fez com que a demanda por eletricidade disparasse, e do qual a economia mono-produtora volátil da Venezuela depende quase inteiramente. As intervenções artísticas de Cruz Diez em Guri também fazem parte desse conjunto hidrelétrico errático. A seca e os apagões de 2016 perturbaram as dicotomias sujeito-objeto inerentes às obras de arte, pois apresentavam a água como algo separado dos humanos, um recurso a ser desafiado e instrumentalizado. Mais especificamente, a desaceleração de Guri para uma produção hidrelétrica mínima gerou o que pode ser chamado de um conjunto pós-cinético: uma dissonância na interseção entre hidráulica e estética cinética que decompôs a cena de movimento incessante na indústria, arte e desenvolvimento nacional que a usina hidrelétrica e as obras de Cruz Diez deveriam configurar.

Fluxo dos fluxos, matéria que importa

A arte cinética que floresceu na Venezuela entre meados e o final do século XX foi fundada no princípio modernista da autonomia estéti-

ca, que sustentava que era a forma – não a matéria – que importava. No entanto, assim como as usinas hidrelétricas na bacia do Orinoco estão entrelaçadas com as relações humano-natureza que sustentam as promessas de desenvolvimento rápido oferecidas pelo Estado hidráulico mágico, hoje o legado das obras cinéticas em Guri está enredado com a desidratação fluvial que fez as turbinas pararem de funcionar apenas quarenta anos após sua inauguração e a lama a reboque que voltou a aparecer de forma espectral. As Ambientaciones cromáticas serviram como um telón de futuro antropocêntrico no qual fluxos líquidos, cromáticos e elétricos, compunham uma cena nacional em que os recursos naturais estavam em perfeita harmonia com as atividades humanas. Quando a seca decompôs essa cena, enlameou-se a suposta autonomia da arte, transformando o discurso tecnopolítico da colonização humana da natureza em uma hesitação. Retornando como um constituinte incontrolável na assemblage da hidroeletricidade, o Orinoco afirmou a agência de sua ecologia líquida dentro das crises mais amplas das mudanças climáticas contemporâneas e do declínio ambiental.

O aumento dos projetos globais de construção de barragens em paralelo aos desastres climáticos sugere que os princípios tanto da autonomia artística – sua separação dos contextos tecnopolíticos, econômicos e ecológicos – quanto da colonização humana da natureza estão se tornando cada vez mais insustentáveis. Isso demanda novas abordagens para as relações entre humanos e natureza que escapem da lógica oposicionista que a subordina ao humano. Respondendo a essa demanda, Jason Moore destaca as forças agentes da natureza, sinalizando que, enquanto "os múltiplos projetos de capital, império e ciência estão ocupados em fazer a Natureza com 'N' maiúsculo – externa, controlável, redutível , a teia da vida está ocupada reorganizando as condições biológicas e geológicas dos processos do capitalismo" (Moore, 2015, p. 2-3). Ele sugere conceber a natureza – com n minúsculo – como um fluxo de fluxos que não é objetificável, mas que somos nós, está dentro de nós e se move ao nosso redor.

Imaginar a continuidade entre humanos e não-humanos como um "fluxo de fluxos" em que a matéria que importa pode interromper a circulação responde particularmente bem ao conceito de conjunto hidrelétrico pós-cinético proposto aqui. Reconhecer as obras de arte em Guri, e Guri em si, como constituintes de um conjunto pós-cinético errático nos alerta para a necessidade de formas mais sustentáveis de arte, dimensionadas não em letras maiúsculas bombásticas, mas como uma estética ambiental em minúsculas, mais sintonizada com a imprevisibilidade do presente. Dado que a seca e o dilúvio provavelmente continuarão interrompendo os fluxos livres da chuva ao rio, do reservatório à rede, do cabo à tomada, da tecnologia ao corpo, a assemblage pós-cinética pode muito bem se tornar um cifrão duradouro da hidreletricidade. Mais amplamente, esse impasse exige revisões críticas mais abrangentes das relações entre humanos e natureza, incorporadas nos imaginários culturais de arte e infraestrutura, e das ideologias políticas e econômicas para as quais elas são frequentemente usadas como veículos de legitimação. O status de longa data do Orinoco como uma fronteira extrativista da Natureza com N maiúsculo torna essa tarefa particularmente urgente, especialmente à luz da contínua construção de usinas hidrelétricas no rio Caroní, da recente intensificação de perfurações de petróleo na bacia do Orinoco e da designação de uma área na região medindo mais de cem mil quilômetros quadrados para extração mineral como "motor de mineração" para a economia venezuelana.[23] Tais movimentos sugerem que a aspiração de colonizar a natureza perdura em sonhos de El Dorado atualizados para o século XXI. A essas aspirações, a estética da energia hidrelétrica e dos conjuntos pós-cinéticos oferece um aviso severo, que sinaliza a necessidade de engajamentos mais sustentáveis e responsáveis com a ecologia da bacia do Orinoco e seus materiais vivos constitutivos.[24]

23 O desenvolvimento hidrelétrico continua com a conclusão de Caruachi em 2006 e a construção de Tocoma, ambos no Rio Caroní. A perfuração começou na Faja Petrolífera do Orinoco (Cinturão Petrolífero do Orinoco) em 1936, mas em 2007 Hugo Chávez (no poder em mandatos sucessivos de 1998 a 2013) nacionalizou a área e redobrou os esforços para explorar suas reservas de petróleo. Após uma relação conflituosa com corporações extrativistas estrangeiras, em 2016 o presidente Nicolás Maduro lançou o Arco Minero do Orinoco como um motor minero (motor de mineração) para a recuperação econômica da Venezuela. Ambos os projetos foram criticados por grupos ambientalistas.

24 Gostaria de agradecer a Natalya Critchley por seus insights sobre Ciudad Guayana e comentários sobre uma versão anterior deste ensaio, bem como a Jill Casid e Jens Andermann pelos comentários úteis. Sou muito grato ao Arquivo Fotografía Urbana, à Colección Patricia Phelps de Cisneros e à Fundación Cruz Diez por generosamente fornecerem imagens para este capítulo.

Referências

Bakke, G. (2016, maio 17). The Electricity Crisis in Venezuela: A Cautionary Tale. *The New Yorker.* http://www.newyorker.com/tech/elements/the-electricity-crisis-in-venezuela-a-cautionary-tale .

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.

Boulton, A. (1998). *Art in Guri*. C.V.G. Electrificación del Caroní (EDELCA).

Coronil, F. (1997). The Magical State: Nature, Money, and Modernity. In *Venezuela*. University of Chicago Press.

Cruz Diez, C. (2009). La construcción de un lenguaje. In *Alfredo Boulton and His Contemporaries* (pp. 228-231). Museum of Modern Art.

Guevara, R. (1978). *Arte para una nueva escala*. Maraven S.A.
Larkin, B. (2013). The Politics and Poetics of Infrastructure. *Annual Review of Anthropology 42*(3), 327-343.

Montilla, G., Marcano, A., & Castro, C. (2004). Air Intake at Guri Dam Intake Operating at Low Heads". In: F. Yazdandoost & Jalal Attari (Eds.). *Hydraulics of Dams and River Structures* (pp. 69-78). A. A. Balemka Publishers.

Moore, J. (2015). *Capitalism in the Web of Life.* Verso.

Nye, D. E. (1994). *American Technological Sublime*. The MIT Press.
Swyngedouw, E. (2015). Liquid Power: Contested Hydro-Modernities. In: *Twentieth-Century Spain*. The MIT Press.

Traba, M. (1974). Finale: Allegro con fuoco: Cinéticos y experimentadores. In *Mirar en Caracas* (pp. 123-133). Monte Ávila Editores.

Traba, M. (2009). Finale: Allegro con fuoco. In *Alfredo Boulton and His Contemporaries* (pp. 278-284). Museum of Modern Art.

Von Humboldt, A. (1852). *Personal Narrative of Travels of the Equinoctial Regions of America, during the Years 1799-1804*. (Trad. Thomasina Ross). Henry G. Bohn.

Wittfogel, K. (1955). Developmental Aspects of Hydraulic Civilizations. In J. H. Steward et al (Eds.). *Irrigation Civilizations: A Comparative Study*. Pan American Union Social Sciences Monographs.

Amarelo-Ouro, 2024[1]

Yellow Gold, 2024

Amarillo-Oro, 2024

Cláudio Bueno
University of California, Santa Cruz, Estados Unidos

RESUMO

Em julho de 2019, um assalto no Aeroporto Internacional de Guarulhos resultou no roubo de 720 kg de ouro, com destino aos EUA e Canadá. No mesmo mês, a Terra Indígena Waiãpi foi invadida, levando ao assassinato do cacique Emyra. O governo Bolsonaro, que havia recentemente autorizado o garimpo em terras indígenas, minimizou o ocorrido. Esses incidentes introduzem uma reflexão sobre a contínua e institucionalizada expropriação da vida e da terra no Brasil, reforçando um modelo desenvolvimentista e extrativista, que se mistura hoje com novas infraestruturas tecnológicas, dando sequência à dominação colonial. O artigo dialoga com o trabalho de artistas que criticam esses sistemas, propondo formas outras de reimaginar o território brasileiro.

Palavras-chave: arte, infraestrutura, colonialidade

ABSTRACT
In July 2019, a robbery at Guarulhos International Airport resulted in the theft of 720 kg of gold destined for the USA and Canada. In the same month, the Waiãpi Indigenous Land was invaded, leading to the murder of the chief Emyra. The Bolsonaro government, which had recently authorized mining on indigenous lands, played down the incident. These incidents introduce a reflection on the continuous and institutionalized expropriation of life and land in Brazil, reinforcing a developmentalist and extractivist model, which today is mixed with new technological infrastructures, continuing colonial domination. The article dialogues with the work of artists who criticize these systems, proposing different forms of reimagining Brazilian territory.

Keywords: art, infrastructure, coloniality

RESUMEN
En julio de 2019, un asalto en el Aeropuerto Internacional de Guarulhos resultó en el robo de 720 kg de oro, con destino a los EE.UU. y Canadá. Ese mismo mes, la Tierra Indígena Waiãpi fue invadida, lo que llevó al asesinato del cacique Emyra. El gobierno de Bolsonaro, que había autorizado recientemente la minería en tierras indígenas, minimizó lo ocurrido. Estos incidentes introducen una reflexión sobre la continua e institucionalizada expropiación de la vida y de la tierra en Brasil, reforzando un modelo desarrollista y extractivista, que hoy se entrelaza con nuevas infraestructuras tecnológicas, prolongando la dominación colonial. El artículo dialoga con el trabajo de artistas que critican estos sistemas, proponiendo otras formas de reimaginar el territorio brasileño.

Palabras clave: arte, infraestructura, colonialidad

Cláudio Bueno é um artista e educador de São Paulo, Brasil. Ele é professor assistente de design social no Departamento de Arte da UCSC, lecionando no Mestrado em Arte Ambiental e Prática Social. Bueno também é professor afiliado do Visualizing Abolition Studies. Ele se envolveu em várias práticas colaborativas comprometidas com a justiça social e ambiental, participando de muitas exposições internacionais, residências artísticas, prêmios e palestras.
cbueno1@ucsc.edu

Fig. 1 - Abdias do Nascimento, *Okê Oxóssi*, 1970. acrílica sobre tela, 92 x 61 cm.
Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Doação Elisa Larkin Nascimento | IPEAFRO, no contexto da exposição Histórias Afro-Atlânticas, 2018. MASP.10811. Foto MASP

Amarelo-Ouro, 2024

1 Este texto, que trata das expropriações da terra e das diferentes formas de continuação do projeto colonial via infraestruturas tecnológicas, começou a ser escrito em 2019, e segue sendo revisado e atualizado, observando as sucessivas e ininterruptas atualizações das tecnologias de violência contra a vida na terra. Os projetos artísticos aqui mencionados, em sua maioria, integraram a exposição Campos de Invisibilidade, 2018-2019, apresentada no Sesc Belenzinho, em São Paulo, da qual fui cocurador com Ligia Nobre. Website da exposição: https://camposdeinvisibilidade.org .

Em julho de 2019, o Aeroporto Internacional de Guarulhos, localizado em São Paulo, Brasil, sofreu um dos maiores roubos da sua história. Foram levados aproximadamente 720 kg de barras de ouro, que tinham como destino, os Estados Unidos e o Canadá. Assistimos tudo em 2min30s de imagens filmadas por câmeras de segurança, liberadas em canais de notícias na internet. A carga pertencia, parcialmente, a uma mineradora canadense que explorava o Morro do Ouro, em Paracatu, no estado de Minas Gerais, Brasil.

Naquele mesmo mês, garimpeiros invadiram a Terra indígena Waiãpi e mataram o cacique Emyra, no Amapá. O então presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, acabava de anunciar a liberação oficial do garimpo em terras indígenas, sinalizando dúvidas sobre o real assassinato do cacique. Tratava-se de um governo tão violento quanto os de períodos da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985), que exterminou, sob a égide desenvolvimentista, aproximadamente 8.000 indígenas, entre tantos outros não indígenas, mortos, presos e torturados. Bolsonaro priorizou e institucionalizou um projeto de morte, de violação de direitos básicos, alinhado ao neoliberalismo econômico e a países como os Estados Unidos.

Historicamente, a exploração, a evasão e o roubo das reservas minerais brasileiras (assim como as do continente africano e de toda a América do Sul), enriqueceram países como Portugal, Espanha, Inglaterra e outras nações europeias, especialmente entre os séculos XVI e XVIII – assumindo diferentes formas até os dias de hoje –, quando Suíça, Índia, Canadá, EUA e outros países voltam a incrementar suas reservas de ouro extraído do Brasil, frente a uma possível recessão mundial. Para realizar esse trabalho nos séculos passados, foram trazidos ao Brasil escravizados africanos que já dominavam as técnicas do garimpo na faixa litorânea conhecida como Costa da Mina, que envolvia, principalmente, Gana, Togo, Benim e Nigéria.

A esse processo extrativista, que viola, além dos seres humanos, todos os outros seres, assim como a terra, os rios e as florestas, a professora e liderança indígena Guarani Cristine Takuá chamará de "estupro da terra" (Bueno, Nobre, 2018-2019)[2]. Um estupro facilmente visualizado em relação às escavações e barragens relativas à mineração, mas também às grandes infraestruturas de geração de energia, como as hidrelétricas na América Latina (e a consequente alteração dos fluxos naturais dos rios), a exploração de petróleo e seus vazamentos, e muitas outras maneiras de intervenção e interrupção abrupta de diferentes formas de vida.

2 Entrevista com Cristine Takuá em Bueno & Nobre, 2019.

Episódios como esses não acontecem apenas em governos ditatoriais, mas naqueles também considerados de centro-esquerda, como é o caso dos dois governos do Partido dos Trabalhadores. Em 2008, o então presidente Lula autorizou a criação do Complexo Hidrelétrico do Rio Madeira, afetando gravemente populações que vivem no entorno do rio, nos estados do Amazonas e de Rondônia. Em 2023, outros dois debates cruciais se colocam no entorno da exploração de petróleo na foz do Rio Amazonas e da exploração de urânio nos solos do Nordeste brasileiro. Uma lista ligada a tais exemplos poderia se estender quase que infinitamente.

Artistas, cientistas, ativistas e intelectuais de diferentes áreas do conhecimento, que muitas vezes não têm poder de decisão sobre a regulação destes territórios, vêm produzindo sensibilizações e formas de imaginar a gravidade destas intervenções.

É o caso, por exemplo, da artista colombiana, baseada nos Estados Unidos, Carolina Caycedo. Caycedo concentra sua prática na discussão de contextos impactados por grandes obras de infraestrutura de caráter desenvolvimentista. Em parte da sua pesquisa, ela analisa os danos ambientais e sociais relacionados à construção de barragens e ao controle de cursos naturais de água. Por meio do envolvimento com grupos e comunidades afetados por essas transformações, a artista investiga ideias de fluxo, assimilação, resistência, representação, controle, natureza e cultura.

É o caso de seu projeto *A Gente Rio*, 2016, produzido para a 32ª Bienal de Arte de São Paulo, em que ela tratou da vida implicada nos rios e em suas margens.

Essa obra é composta por distintos elementos, como fotografias de satélite das usinas hidrelétricas de Itaipu e de Belo Monte, do antes e depois do rompimento da represa de Bento Rodrigues (Mariana, Minas Gerais); um vídeo, feito por Caycedo nessas regiões; e desenhos, que contam as narrativas dos rios Yuma (Colômbia), Yaqui (México), Elwha (EUA), Watu, conhecido como Rio Doce e Iguaçu (Brasil) como entidades vivas dotadas de histórias e não apenas como recursos disponíveis para consumo. Essa obra integra um projeto maior, intitulado *A Gente Rio - Be Dammed* [*A Gente Rio - Barrado seja*] (2016).

No vídeo acima mencionado, Caycedo resgata um poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado *Adeus a Sete Quedas*, escrito em 1982 por ocasião da inundação do chamado Salto das Sete Quedas (um conjunto de cachoeiras no estado do Paraná), para a construção da hidrelétrica de Itaipu. No excerto a seguir, Drummond nos coloca diante da dramaticidade deste episódio que se estende até hoje:

> Sete quedas por mim passaram,
> E todas sete se esvaíram.
> Cessa o estrondo das cachoeiras, e com ele
> A memória dos índios, pulverizada,
> Já não desperta o mínimo arrepio.
> Aos mortos espanhóis, aos mortos bandeirantes,
> Aos apagados fogos
> De ciudad real de guaira vão juntar-se
> Os sete fantasmas das águas assassinadas
> Por mão do homem, dono do planeta.
> [...]
> E desfaz-se
> Por ingrata intervenção de tecnocratas.

Aqui sete visões, sete esculturas
De líquido perfil
Dissolvem-se entre cálculos computadorizados
De um país que vai deixando de ser humano
Para tornar-se empresa gélida, mais nada.

Com frequência, a bandeira nacional brasileira é associada aos recursos naturais presentes neste território. O azul poderia ser associado às águas. O verde às matas. E o amarelo, à diversidade mineral do país. A forma de losango, que recebe o amarelo em seu desenho, representa para alguns, a figura feminina, a mãe-Terra, la Pacha Mama, Gaia – potência geradora e acolhedora. Mas o amarelo é também, para as religiões de matriz africana que se encontram no Brasil, como no Candomblé e na Umbanda, a cor de Oxum – rainha das águas doces, dona dos rios e das cachoeiras.

Frente à evidente catástrofe e decadência dos ideais civilizatórios coloniais, de extrativismos e apagamentos físicos e culturais, tornou-se urgente disputar imaginários, símbolos, imagens e sentidos que desejamos fazer operar. Alargar o nosso campo de imaginação e de sentidos para outras bases, não apenas pautadas no restrito imaginário colonial (que informa o desenho "oficial" da bandeira nacional), mas na diversidade de corpos, culturas, saberes, espiritualidades, rituais, economias e modos de vida que esses, normalmente homens brancos com descendência europeia, tentam negar. E são as culturas afro-indígenas, estruturantes de Brasil, aquelas que têm apontado, engendrado e evocado imaginários, tecnologias, simbologias, visualizações e existências outras, possíveis e sustentáveis à continuação da vida – não apenas humana, mas de todos os seres da Terra.

É o caso, por exemplo, de Abdias Nascimento (1914-2011). Um importante intelectual, dramaturgo, político, artista e militante brasileiro, criador do Teatro do Sentenciado (1941-1944), Teatro Experimental do Negro (1944-1961) e do Museu de Arte Negra (1950-1968), dentre outros projetos. Abdias Nascimento dedicou sua vida e trabalho a recuperar a dignidade humana de um Brasil

negro. Para tanto, refez elos e recuperou saberes, tradições epistemológicas e modos de organização político-social, de pessoas de pele negra que foram retiradas de suas terras em episódios de escravização. Episódios esses, ocorridos nos últimos 500 anos, que não resumem a existência dessas pessoas, tendo em vista uma linha do tempo dessas populações, que viveram com soberania e liberdade, produzindo diferentes tipos de conhecimento, desde a Alta Antiguidade.

Abdias Nascimento retoma na tradição africana, como relata o site IPEAFRO – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, o Sankofa – um dos símbolos que integra um sistema de escrita formado por um conjunto de ideogramas e ideias expressas em provérbios chamados adinkra[3]. O símbolo do Sankofa, representado por um pássaro que volta sua cabeça à cauda, é traduzido por: "retornar e aprender com o passado para ressignificar o presente e construir o futuro", ou ainda, quando associado à palavra Akan (dos povos Akan/Acã da África Ocidental / atual Gana), pode ser traduzido simplesmente como "volte e pegue". Essa ética de retomada do povo negro por sua ancestralidade aponta as sequelas provocadas pela diáspora e a dispersão dos negros pelo mundo. Diversos outros sistemas de escrita, não apenas o adinkra, percorrem a história africana em todo o continente.

3 Ver mais detalhes no site do IPEAFRO, onde se encontra também parte da produção de Abdias do Nascimento e sua relação com as tradições africanas: http://ipeafro/org.br/acoes/pesquisa/adinkra/ . Ver também Nascimento & Gá, 2009.

Sankofa

Fig. 2 (esquerda) - Pictograma do pássaro que volta sua cabeça à cauda para buscar um ovo.
Fig. 3 (centro) - Um peso de ouro geométrico com um motivo abstrato de um pássaro sankofa, séculos XVII-XX.
Fig. 4 (direita) - Símbolo desenhado e estilizado do pássaro.

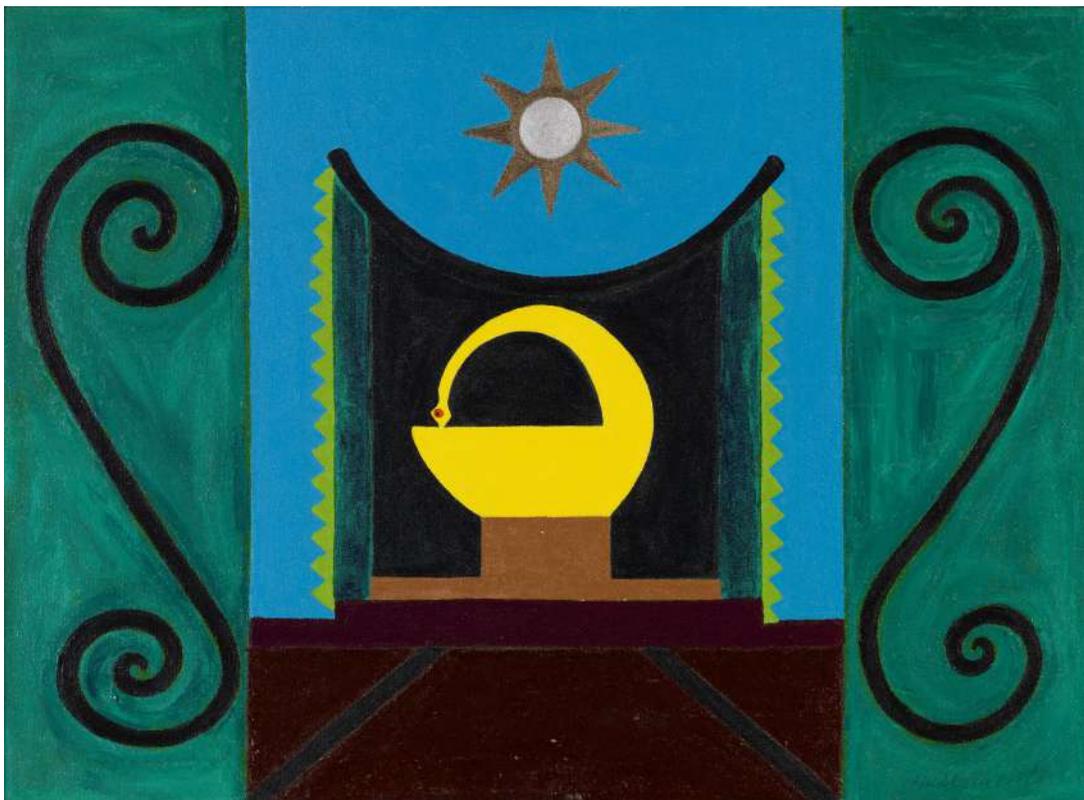



Fig. 5 - Abdias do Nascimento, *Sankofa* n. 2: Resgate *(Adinkra Asante)*. acrílico sobre tela, 40 x 55 cm. Rio de Janeiro, 1992. IPEAFRO_AN_009.

Essa prática de reconhecimento e recuperação de uma cultura que se apresenta fragmentada em territórios como o Brasil, torna-se chave na obra de Abdias Nascimento, não apenas pela escrita, mas de muitas outras maneiras, como por exemplo, no culto aos Orixás, como fala o próprio autor em seu livro *O genocídio do negro brasileiro* (1978):

> Os Orixás são a fundação da minha pintura. Para mim, a imagem e a significação que eles incorporam ultrapassam a simples percepção visual-estética – são a base de um processo de luta libertária dinamizado por seu amor e sua comunhão e engajamento.

Em sua pintura *Okê Oxóssi* (1970), imagem de abertura deste texto, o artista nos propõe uma outra leitura da bandeira brasileira e consequentemente visões e possibilidades outras de se imaginar os símbolos nacionais. Como descrito pelo acervo do MASP – Museu de Arte de São Paulo – onde hoje está localizada esta obra:

> Nascimento reinventa os símbolos pátrios e verticaliza a bandeira brasileira, substituindo o lema positivista "Ordem e Progresso" pela palavra iorubá "Okê!", uma saudação a Oxóssi, orixá da caça e da fartura, também representado por suas insígnias mais conhecidas: o arco e a flecha.

Em sua reinterpretação da bandeira, a diversidade natural do território brasileiro deixa de ser compreendida como recurso disponível e ilimitado para ser consumido por um projeto desenvolvimentista e disciplinar, passando então a ser saudada, como os orixás.

Diante da impossibilidade de esquecermos e nos liberarmos completamente dos símbolos pátrios criados e enfatizados por séculos pelo projeto colonial, artistas como Abdias Nascimento nos mostram operações possíveis, capazes de refazer os sentidos e as maneiras de ver-agir-pensar-coletivamente diante da vida e da terra. São imagens-desenhos-riscos-mitos-rituais-sinais que

não se encerram num sistema de simples representação visual dos elementos da natureza, mas ativam e evocam mistérios, movimentos e disposições de qualidade também imaterial e invisível. Como nos conta o curador nigeriano Okwui Enwezor[4], a produção artística desmaterializada não é uma virtude pautada pela arte conceitual europeia e norte-americana das décadas de 1960 e 1970, haja vista a "arte africana", a qual Abdias está conectado, que sempre operou de maneira pluridimensional.

4 O aprofundamento desse assunto pode ser consultado em Enwezor (1999) nas Referências.

Antigas rotas, novos colonialismos

A artista e curandeira Tabita Rezaire (baseada em Cayenne, Guiana Francesa), em sua obra *Deep Down Tidal* (2017), apresenta uma narrativa audiovisual que discorre sobre a internet e sua concretude na forma de milhares de quilômetros de cabos de fibra óptica localizados no fundo dos oceanos. Trata-se de cabos infraestruturais para as telecomunicações e transações globais. Em meio às ondas do mar, nossas vidas – ditas *wireless* e em nuvem – estão atadas a cabos físicos. Entre cidades submersas, navegantes afogados e histórias escondidas, o oceano tornou-se terra de uma complexa rede de histórias e comunicações. Nesse contexto, as telecomunicações, controladas majoritariamente pelo Ocidente, se expandem por meio de antigas rotas coloniais e genocidas, de maneira que esses cabos sejam o *hardware* de um novo imperialismo eletrônico e digital.

No contexto brasileiro, esses cabos submarinos são aportados no estado do Ceará, na cidade de Fortaleza, na chamada Praia do Futuro – nome atribuído por um anúncio imobiliário que pretendia criar um novo bairro, loteando essa região da cidade. Empreendida a partir da década de 1970 como logradouro a ser explorado urbanisticamente, a praia teve como primeiro elemento impulsionador a promessa de um progresso elitista que acabou disparando a especulação imobiliária na região. Com a chegada do comércio para atender à demanda dos banhistas, acompanhou-se importante popularização dessa área, que hoje é terreno de grave desigualdade social e recentemente se tornou polo tecnológico que conecta o Brasil com o mundo.

Em 2018, instalou-se na Praia do Futuro o SACS (South Atlantic Cable System), um cabo submarino de transmissão de informações com mais de 6 mil quilômetros, ligando a cidade Sangano, em Angola, à capital cearense. Ao contrário de uma possível celebração de prosperidade tecnológica, o reconhecimento de tais infraestruturas descortinam uma pretensa abolição de fronteiras promovida pelas companhias de telecomunicações, a despeito de tensões sociais reiteradas e potencializadas por tecnologias digitais e de controle, bem como a reativação de antigas rotas coloniais na costa brasileira.

Diante das constantes transformações da Praia do Futuro, esse local tem sido palco de atuação de diferentes artistas[5]. Ao contrário de realizarem propostas que aderem totalmente ao saber hegemônico ocidental e à circulação de signos e saberes universais em redes digitais, nota-se o desejo de evidenciar narrativas situadas – que considerem as nuances, diferenças e implicações dessas infraestruturas tecnológicas em relação aos contextos e vizinhanças em que essas se inserem.

5 Arte na Praia do Futuro: Ver artista Ruy Cezar Campos e sua obra Landing Monet (2017). https://camposdeinvisibilidade.org/Ruy-Cezar-Campos .

É o caso, por exemplo, da obra *Pontos de Contato (2018)*, realizada por O grupo inteiro para a plataforma *online* aarea.co. Nesta obra, o grupo construiu uma narrativa audiovisual gerada em tempo real na internet, composta pela confluência de dados, vídeos e textos. Assistimos a uma sobreposição de mapas e fotografias de satélites; fluxos e rotas de aviões; condições atmosféricas; notícias em tempo real transmitidas por rádios locais online; vídeos extraídos dos telejornais locais; mapas de cabos submarinos; buscas na internet; e muitas outras informações que situam essa narrativa no contexto da Praia do Futuro. Devido à sua posição geográfica, a cidade de Fortaleza tornou-se hoje central e ponto chave para a entrada e saída em território brasileiro, seja como abertura de novas rotas para o turismo, para as tecnologias ou mesmo para o tráfico de drogas.

Fig. 6 - O grupo inteiro (Carol Tonetti, Cláudio Bueno, Ligia Nobre e Vitor Cesar), *Pontos de Contato* (2018). Imagem: still extraído da obra audiovisual online.

Produzir essas narrativas e reflexões a partir de especificidades locais nos permite ver com mais clareza as implicações e transformações produzidas por essas tecnologias e infraestruturas, operando de diferentes formas, em diferentes partes do mundo. A exemplo disso, poderíamos mencionar o lixo eletrônico que produzimos e despejamos na Costa Oeste africana, mais precisamente em Agbogbloshie (Gana); a água necessária (em locais onde muitas vezes não há água para beber) usada para a refrigeração de fazendas de servidores de dados que armazenam e mobilizam todas as nossas informações, mas aprendemos a chamá-las apenas de "nuvens"; as guerras e a situação do trabalho em países como o Congo (fortemente voltada à mineração para o abastecimento da indústria de eletrônicos); a exploração e expropriação da terra e do trabalho feitas por empresas multinacionais em terras como as brasileiras, dentre muitos outros

aspectos, agentes e localidades de exploração, que diante de reflexões mais globais e menos específicas entorno da computação planetária, aprendemos a negar, a não ver.

O artista Louis Henderson, que vive entre a França e o Reino Unido, em suas obras *É Tudo Sólido* (2014) e *Cartas Do Vidente* (2013), desfaz parte dessas abstrações e negacionismos, explicitando novas faces do colonialismo, baseado agora na mineração de dados e equipamentos eletrônicos e digitais, na Costa Oeste africana.

Em *É Tudo Sólido*, o artista nos mostra os efeitos provocados pelos “avanços” tecnológicos no Ocidente, que têm gerado enormes empilhamentos de computadores obsoletos, empurrados para fora do campo de visão das pessoas que residem em grandes centros globais. O chamado *e-waste* (lixo eletrônico) é enviado em grande parte para a Costa Oeste africana, em sucatarias como a de Agbogbloshie em Acra, Gana. Ao chegarem, esses lixos eletrônicos são recuperados por homens, que quebram e queimam as carcaças para extrair os metais preciosos contidos no interior desses computadores. Eventualmente as peças de metais são vendidas, derretidas e transformadas em novos objetos para revenda. Trata-se de um estranho sistema de reciclagem, um tipo de mineração reversa, em que africanos estão em busca de recursos minerais em materiais vindos da Europa. O vídeo evidencia a importância de se dissipar o mito capitalista da imaterialidade da nova tecnologia, a fim de revelar o peso mineral com o qual a "nuvem" está fundamentada em suas origens terrenas. Henderson nos leva ainda a confrontar o design limpo e supostamente sustentável das novas invenções tecnológicas do Vale do Silício. Poderíamos citar: os carros elétricos com baterias de lítio e níquel; as espaçonaves e foguetes da Space X de Elon Musk na fronteira com o México, nos Estados Unidos – afetando diversas comunidades indígenas do entorno com os detritos desses lançamentos; ou ainda, a presença dos satélites de comunicação Starlink, na Amazônia brasileira, que ao mesmo tempo conectam aldeias, mas, principalmente, fortalecem o garimpo.

Já em *Cartas do vidente*, um documentário-ficção, Henderson nos fala sobre espiritismo e tecnologia na Gana contemporânea. Essa obra reflete sobre uma misteriosa prática chamada Sakawa – baseada em golpes de internet, misturados com magia vodu, por meio das quais seus praticantes prometem recuperar tudo que lhes foi historicamente roubado. Retraçando as estórias dos golpistas desde o tempo da independência ganense, o filme propõe o Sakawa como uma forma de resistência anticolonial.

Nos filmes de Louis Henderson, há uma busca por encontrar em suas narrativas e imagens, formas de trabalho que questionem a atual condição global, definida pelo capitalismo racista e por marcas históricas ainda presentes no projeto colonial europeu.

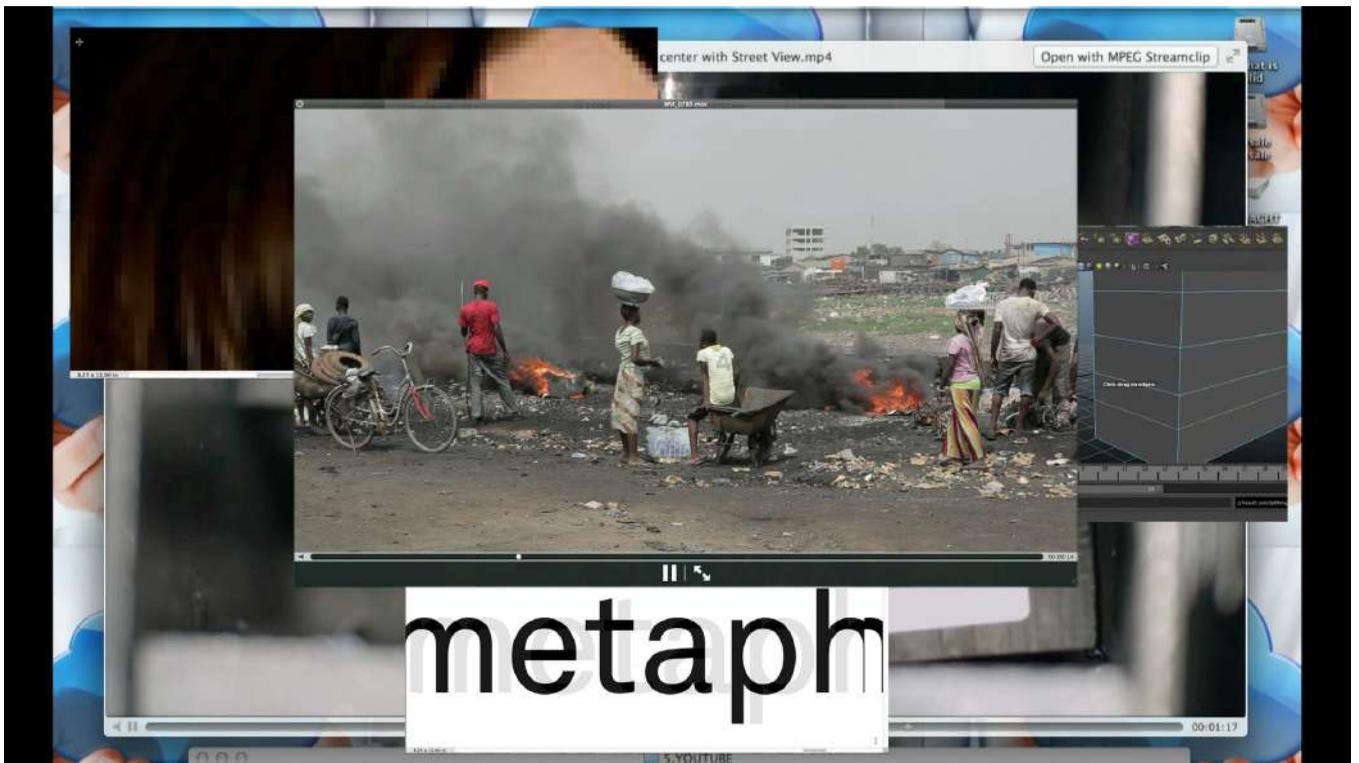



Fig. 7 - Louis Henderson, *É tudo sólido* (2014). Imagem: still extraído da obra audiovisual. Cortesia do artista e Spectre Productions

As obras apresentadas aqui, bem como uma crônica do roubo que marca o início desse ensaio, nos conduzem a pensar na expropriação material e simbólica a partir do território brasileiro e também de diferentes países africanos. Ao estabelecer diálogos com práticas artísticas como a de Abdias Nascimento, é negada uma aderência imediata às tendências internacionais da arte. E em diálogo com artistas como Tabita Rezaire, O grupo inteiro e Louis Henderson, se faz oposição a uma generalização do conhecimento oferecido pelas infraestruturas tecnológicas globais, assumindo um compromisso ético em situar problemáticas, pensamentos, culturas, corpos, saberes, espiritualidades e formas de vida não hegemônicas, mas diversas e complexas. E sob essas reflexões, me associo ao pensamento da escritora e artista brasileira Jota Mombaça, quando nos diz "Não existe pós-colonial!" (Mombaça, 2018):

> Interessa intensificar o interrogatório do pós-colonial rumo a uma ética posicionada contra as ficções de poder e atualizações da colonialidade na experiência ordinária dos dias. Faço isso desde minha posição situada no calor do Nordeste do Brasil, na racialidade empardecida – que marca ao nível da carne a trajetória do embranquecimento como política de extermínio ontológico, econômico, biopolítico, colorista, continuado das vidas negras e indígenas do corpo social brasileiro – e na minha desobediência civil, sexual e de gênero. Com este corpo, articulo o gesto de recusa que este texto enseja: uma recusa da linearidade do tempo em chave moderna-colonial, recusa das práticas intelectuais apaziguadoras e recusa das éticas extrativistas. Portanto: recusa da ficção pós-colonial.

Diante do domínio atual das infraestruturas tecnológicas que atravessam diretamente a nossa "experiência ordinária dos dias", nos perguntamos: Como seremos capazes de imaginar e operar infraestruturas, projetos tecnológicos e tecnologias sociais, outras? Tecnologias essas que interrompam sistemas de violência estruturais e se organizem entorno de saberes e formas de vida não hegemônicas. Trata-se de um trabalho coletivo, espiritual, imaginário e estratégico, que admita o fim dos sistemas e das formas de exploração tal qual se apresentam hoje.

Referências

Bueno, C. & Nobre, L. (2019). *Campos de Invisibilidade.* (Curadoria da exposição) Sesc Belenzinho, São Paulo, nov. 2018 - fev. 2019. Sesc. https://camposdeinvisibilidade.org/

Enwezor, O. (1999). Where, what, who, when: a few notes on "African" conceptualism. In *Global conceptualism: points of origin, 1950-1980s* (pp. 109-117). Queens Art Museum.
Ipeafro. http://ipeafro.org.br/acoes/pesquisa/adinkra/ .

Mombaça, J. (2018). *Não Existe Pós-Colonial*. Goethe-Institut. http://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/eps/sob/pt16117914.htm .

Nascimento, E. L. & Gá, L. C. (2009). *Adinkra: Sabedoria em símbolos africanos*. Pallas.

Ruínas do Atlântico Sul: um exercício poético-crítico sobre a história material da cidade,violência racial e a recusa do fim

Ruins of the South Atlantic: a poetic-critical exercise on the material history of the city, racial violence and the refusal of the end

Ruinas del Atlántico Sur: un ejercicio poético-crítico sobre la historia material de la ciudad, la violencia racial y el rechazo del fin

Gabriela Leandro Pereira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Mariana Leandro Pereira
Escola da Cidade, São Paulo, Brasil

RESUMO

Ao investigar criativa e criticamente o acesso à terra e o impacto das arquiteturas coloniais e estrangeiras no Brasil durante os séculos XIX e XX, o texto os conecta a eventos históricos e ideologias raciais da época. Mobilizada pela ideia de "herança existencial", da historiadora Beatriz Nascimento, a investigação traça um percurso performativo e ritualístico que tem como ponto de partida o Oceano Atlântico, seguindo um trajeto que toma lugar no estado do Espírito Santo, mais precisamente nos entornos do rio Santa Maria, alcançando o trecho entre a capital Vitória e a cidade de Santa Leopoldina. Utilizando-se de diferentes linguagens, mídias e suportes, a proposta é tramada a partir de documentos históricos, acervos familiares, referências intelectuais do campo dos estudos negros e disciplinas espaciais.

Palavras-chave: arquitetura, história material, herança existencial

ABSTRACT

Using a creative investigative approach, the text explores reflections and criticisms about access to land, the emergence and ruin of colonial and foreign architectures between the 19th and 20th centuries in Brazil, connecting them to historical events and the racial ideologies in vogue in the respective periods. Mobilized by the idea of "existential heritage", by historian Beatriz Nascimento, the investigation traces a performative and ritualistic route that starts at the Atlantic Ocean, follows a path through that state of Espírito Santo, specifically around the Santa Maria River, extending from the capital Vitória to the city of Santa Leopoldina. Using different languages, media and supports, the proposal is drawn from historical documents, family collections, intellectual references from the field of black studies and spatial disciplines.

Keywords: architecture, material history, existential inheritance

RESUMEN

Al investigar de manera creativa y crítica el acceso a la tierra y el impacto de la arquitectura colonial y extranjera en Brasil durante los siglos XIX y XX, el texto los conecta con eventos históricos e ideologías raciales de la época. Movilizada por la idea de "patrimonio existencial", de la historiadora Beatriz Nascimento, la investigación traza un recorrido performativo y ritualista que tiene como punto de partida el Océano Atlántico, siguiendo un recorrido que se desarrolla en el estado de Espírito Santo, más precisamente alrededor del Río Santa María, alcanzando el tramo entre la capital Vitória y la ciudad de Santa Leopoldina. Utilizando diferentes lenguajes, medios y soportes, la propuesta se nutre de documentos históricos, colecciones familiares, referencias intelectuales del campo de los estudios negros y disciplinas espaciales.

Palabras clave: arquitectura, historia material, herencia existencial

Gabriela Leandro Pereira é doutora em Arquitetura e Urbanismo pela PPGAU-UFBA. É Professora Adjunta na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA, Salvador.
https://orcid.org/0000-0002-5682-7504 | gabriela.leandro@ufba.br

Mariana Leandro Pereira realizou Pós-graduação Lato Sensu em Cidades em Disputa: Pesquisa, História e Processos Sociais na Escola da Cidade, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo.
https://orcid.org/0000-0002-3143-7198 | marileandropereira@gmail.com

Ruínas do Atlântico Sul: um exercício poético-crítico sobre a história material da cidade, violência racial e a recusa do fim

Fazer emergir histórias forjadas no cruzo da violência colonial, racial, de gênero e ainda assim não sucumbir a elas. Orientadas por essa premissa, o projeto *Ruínas do Atlântico Sul: Um ensaio sobre a história material da violência colonial e os gestos insubmissos de prolongamento da vida em cidades do Espírito Santo, Brasil* foi concebido entre 2021 e 2022 por nós, Gabriela e Mariana Leandro Pereira, irmãs e pesquisadoras, que transitam entre os estudos urbanos, arquitetura, direito, artes visuais e memória, tendo a racialidade como um elemento chave em nossas preocupações. Neste artigo, propomos destacar alguns aspectos deste projeto multilinguagem, hospedado na plataforma da revista sul-africana *Ellipse [...] Journal of Creative Research*, vinculada à The Wits School of The Arts, University of The Witwatersrand. O projeto respondeu à chamada intitulada "Architectures of the South: bruising, wounding, healing, remembering, returning, and repairing", que teve como editoras convidadas a arquiteta e pesquisadora sul-africana Huda Tayob e a também arquiteta e pesquisadora colombiana Catalina Mejia Moreno. Dentre as questões orientadoras da chamada, as editoras nos convocaram a pensar sobre como lidar com o sul como um local corporificado de conhecimento e poder nos quais as práticas espaciais são realizadas. Como se envolver de forma crítica e ética tendo o sul como terreno temporal, geográfico e epistêmico? Como lidar com práticas, metodologias, formas de se relacionar e meios de representações enquadrados pelas histórias e práticas de violência de longa data?[1]

1 Para ter acesso completo ao projeto Ruins of the Atlantic South, acessar: https://ellipses2022.webflow.io/article/test-ruins-of-the-south-atlantic--ruinas-do-atlantico-sul

Elaboramos, então, esse exercício reflexivo, investigativo, crítico e criativo situando seu ponto de partida e chegada nas águas de *kalunga*. O filósofo brasileiro Tiganá Santana (2019) explica que em algumas perspectivas das filosofias africanas oriundas do tronco linguístico bantu, como o kikongo, *kalunga* se refere a ideias de líquido e de oceano. Já na língua kimbundu, *kalunga* é mar. É do mar que inicia o percurso ritual proposto também neste texto, seguindo as águas do rio Santa Maria, no Espírito Santo, até seu último

ponto navegável, as antigas terras de Porto Cachoeiro (atualmente, município de Santa Leopoldina), para de lá retornar à capital, Vitória, e às águas do Atlântico.

Fig. 1 - Mapa do percurso do projeto *Ruínas do Atlântico Sul.* Autoria: Gabriela Leandro Pereira
Fonte: Pereira, Pereira & Morosini, 2023.

Vitória é uma cidade-porto, ilha onde nascemos, e cujo nome foi dado em comemoração ao massacre de indígenas *goyitacás* pelos portugueses no século XVI, em uma batalha para a tomada de suas terras. Esse preâmbulo coloca na roda muitas camadas deste projeto gestado a quatro mãos e na intimidade de conversas cúmplices de uma parceria irmanada. Ele entrega que este exercício carrega uma inextricável afetação biográfica-familiar, seja por conter uma ideia de terra natal, que de algum modo anunciamos com desconforto, seja por habitarmos a mesma genealogia e pela convivência doméstica compartilhada. Mas também uma ideia de familiar que se sustenta menos pelo desejo autocentrado de narrar a própria

história, mas atendendo ao chamado daquilo que a pesquisadora Beatriz Nascimento vai nomear de herança existencial. Para ela, só o levantamento histórico da vivência do negro no Brasil feita pelos seus descendentes, poderia erradicar o complexo e o preconceito racial existente em campos disciplinares como a História (Nascimento, 2018). Neste sentido, ainda que não se trate de um projeto estritamente situado no campo da história, assumimos sua a feitura enquanto descendentes, ao passo que nos interrogamos sobre os modos e escolhas relacionadas ao narrar histórias polifônicas do fazer cidade.

A chamada à qual o projeto responde tem como tema "Arquiteturas do Sul: hematomas, feridas, curas, lembranças, retornos e reparações". O percurso investigativo se apoiou na perspectiva apresentada por Anne Cheng, acadêmica do campo de literatura inglesa e afro-americana, de que o estudo da arquitetura se equivale ao estudo da vida material das raças (Cheng, 2010). Olhamos também para o gesto metodológico apresentado pela geógrafa Katherine Mckittrick (2022), denominado *Aesthetics of Black Miscellanea,* no qual defende que a acumulação textual de diferentes gêneros, estilos e texturas criativas, como fotografias, colagens, citações, histórias de família, letras de músicas, manuscritos etc. são fundamentais para a construção de um posicionamento crítico e estético diante dos sistemas sociais que objetificam mulheres e comunidades negras. Enquanto estudiosa das disciplinas espaciais, Mckittrick ocupa-se em suas pesquisas em propor caminhos de análise interdisciplinar das geografias das mulheres negras na diáspora negra, considerando a amplitude de possibilidades que podem emergir quando campos como o da geografia humana se encontra com os estudos negros. Entendendo arquitetura como uma disciplina e prática espacial, a leitura de Mckittrick inspirou sobremaneira este trabalho.

Elencamos neste roteiro sítios específicos nos quais a história da ocupação colonial e das políticas de terra se encontram com nossas histórias familiares. Dividido em cinco trechos, conectados pelo que intitulamos atos, foram acopladas palavras-chave sob as quais foram projetados textos, sonoridades e imagens cuidadosamente

construídas para orientar o olhar, a escuta e o caminho para recuperação da subjetividade e afirmação da agência humana de presenças precariamente documentadas ou negligenciadas pela história e pelo Estado. Os cinco atos são: [1] insurreição; [2] des-captura; [3] re-encantar a terra; [4] caminho das águas; [5] cidade-concha.

Retomamos, então, Beatriz Nascimento e a herança existencial proposta por ela, e destacamos o desafio ético e estético que envolve mobilizar a esfera do íntimo e do familiar, para elaborar sobre uma história pública e coletiva. Nos questionamos também sobre a centralidade do uso da língua colonial (seja inglês ou português), o que nos deslocou para as imagens, motivadas pelo encontro com as fotografias vernaculares de nosso álbum de família de ascendência afro-indígena. Um álbum cultivado pela nossa avó paterna e que chegou em nossas mãos após seu adoecimento. Nunca conversamos com ela sobre essas fotografias que estimamos abarcar registros realizados entre as décadas de 1940 e 1980. O que sabemos dele, alguns nomes e relações de parentesco, foi compartilhado por nosso avô e nosso pai. O que revelou nosso avô, à época com noventa e oito anos, foram fagulhas preciosas, mas por vezes imprecisas. Tal imprecisão, por um lado, se impôs pela sua memória já um tanto falha pela idade, mas por outro, houve por parte dele um gesto seletivo no que revelar e o que proteger. Gesto que foi por nós percebido e respeitado. Já nosso pai, nascido em 1946, é personagem frequente nas fotografias que compõem o álbum e pela presença dele nos diferentes estágios de sua vida, assim como com base em suas recordações, conseguimos estimar a temporalidade de algumas das imagens e contextos nas quais foram criadas. A escolha por desenvolver esse trabalho em coautoria é também, para nós, um modo de dividir o peso da responsabilidade e viabilizar uma instância compartilhada de tomada de decisões éticas, estéticas e afetivas. Decisões muitas vezes difíceis a nível pessoal: o que revelar, o que guardar, que versão da história contar nesse duplo papel parente-pesquisadora?

Importante destacar que esse projeto não se pretendeu como uma auto-etnografia. Há nele uma postura vigilante com o intuito de identificar os excessos passionais, próprios da proximidade e do envolvimento afetivo, mas que não abre mão do cuidado e do crivo fino que opera em oposição à sobrecarga imposta às pessoas e temas negros no que se refere à exigência de transparência e superexposição da intimidade, dos detalhes da vida, dos segredos guardados, sob justificativas quase sempre posicionadas como bem-intencionadas e necessárias para a compreensão do universo desse "outro". No texto *A margem como um espaço de abertura radical*, bell hooks (2019) pontua que acadêmicos, especialmente aqueles que se autodenominam pensadores críticos e radicais, participam plenamente da construção de um discurso sobre o "Outro". "Eu fui transformada em um 'Outro' naquele espaço com eles", afirma bell hooks, destacando que o discurso sobre o "Outro" muitas vezes é também uma máscara para uma conversa opressora.

Selecionamos fotografias do nosso álbum para principiar o movimento de tramar na imagem os enredos da intimidade e da política. Segundo Campt (2012), a fotografia vernacular oferece aos indivíduos das comunidades negras um meio pelo qual podem criar uma visão de si mesmos que nem sempre condiz com a forma como são percebidos popularmente ou com o que associamos a esses contextos no presente. Elencamos o registro da fotografia de mulheres e crianças felizes na praia para abrir o ensaio e também reiterar a presença superlativa da água no nosso projeto. Uma imagem na qual a raça não parece ser central. Através da utilização de recursos digitais, no vídeo a imagem ganhou aspecto aquoso, transparente e movente, abrindo o percurso sugerido. Movimento e transparência trabalham para garantir a recusa de entregar essas imagens por inteiro, porque há nelas algo de caro para nós no que diz respeito a uma ética com as pessoas presentes e que mobilizamos neste trabalho. Pessoas cujas histórias de vida sabemos de relance e que não pediram para serem destacadas do álbum doméstico para ocupar um lugar de publicidade.

O cuidado enquanto método e prática de investigação fornece lições, pistas e sugestões sobre como podemos viver coletivamente e resistir às lógicas supremacistas brancas (McKittrick, 2022). Nesse sentido, todas as peças criadas para o projeto, nas diferentes linguagens, foram submetidas a essa perspectiva do cuidado em diferentes níveis. Ao trabalharmos na construção das imagens, por exemplo, optamos por utilizar recursos nos quais a imposição da presença não fosse incontornável. Que fosse temporária, não integral, acessível em momentos controlados e que remetesse à liquidez da já citada *kalunga*, inspirada na ideia de infinito e da intangibilidade do seu mundo. *Kalunga* aqui também está situada como a força que transbordou o vazio, tomou impulso e acalentou a vinda no deslocamento das Áfricas para as Américas, como afirma Tiganá Santana (2019), mas que por vezes também é referenciada como cemitério.

O trabalho audiovisual *Pontes sobre abismos*, da multiartista Aline Motta (2017), foi uma das referências para esta proposição, juntamente com a reflexão apresentada pela pesquisadora Kenia Freitas (2020) em seu texto *Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo*. Freitas posiciona *Pontes sobre abismos* junto ao conceito de afrofabulação, elaborado por Tavia Nyong'o, que fala de uma aposta performativa e expressiva de um viver com a ambivalência, decorrente da morte, trauma e feridas que constituem a experiência negra contemporânea pós-escravização e colonização. Para a pesquisadora, Motta mostra essa ambivalência através do resgate e reapagamento da figura ausente/presente do bisavô, branco, e pela reformulação e afirmação das figuras da avó e bisavó. Os arquivos utilizados na breve narrativa familiar, prenunciam as violências implicadas nas relações que vislumbramos acompanhando a narração, sem, no entanto, reencenar, na imagem, a violência.

Mas *Pontes sobre abismos* também revela uma cartografia gerada pela pesquisa genealógica, conectando Niterói e Vassouras, no Rio de Janeiro, ao norte de Portugal e à Serra Leoa. Essa triangulação, América, Europa e África, da qual entendemos como pertencente

à história nacional, ganha contornos íntimos no curta-documental afrofabulatório de Aline Motta, entremeado pela intimidade das histórias de família. No nosso projeto, *Ruínas do Atlântico Sul*, o percurso também tem a pesquisa genealógica como um dos elementos que o define. Um roteiro que conecta Vitória, cidade onde nascemos, às terras altas do antigo Porto Cachoeiro, atual Santa Leopoldina, onde nasceu em 1887 Florisbella Duarte dos Santos, mãe de nosso avô paterno, mulher de ascendência afro-indígena, nossa mais velha parente cuja fisionomia conhecemos através das fotografias do álbum vernacular.

Essas terras, cuja penetração se deu pelas águas do rio Santa Maria, passaram a estar submetidas em 1850 à Lei de Terras, como ficou conhecida a lei que legitimou a privatização de terras, afastando a maioria das famílias pobres, escravizadas e indígenas do seu acesso por não terem condições para comprá-las. Nessas mesmas terras, em 1857, por meio da implementação das colônias agrícolas imigrantistas no Espírito Santo, iniciou-se a chegada de agricultores europeus. Primeiro suíços e alemães, depois italianos, pomeranos, luxemburgueses, austríacos etc., cujas condições para aquisição de terras foram distintamente providenciadas. Paralelamente à implementação das colônias, os ideais de branqueamento nacional foram sendo desenhados pela elite política e intelectual do país. Teorias influenciadas pelo contexto estrangeiro encontram no Brasil solo fértil e entusiastas, como o médico, político e proprietário (de terras e de escravizados) Domingos José Nogueira Jaguaribe. Em 1877, ele publicou uma tese (Azevedo, 1987) na qual demonstrou sua preocupação com a desigual proporção entre pessoas da raça ariana e negra no Brasil: apenas 3 milhões 800 mil pessoas eram consideradas brancas "arianas" diante de uma população de 10 milhões de habitantes. Apesar de considerar a raça negra inferior, "decrépita no espírito", "disforme no corpo e condenada a desaparecer", Jaguaribe considerava necessário investir no "aperfeiçoamento das raças" através do "cruzamento" do africano com o "mulato" e deste com o branco. Essa tese ainda defendia que a purificação étnica aconteceria "cruzando" o "mulato" com o branco por cinco gerações. O "mulato" assim se transformaria em "branco", mas permaneceria com 1/8 do

sangue negro, o que enxergava como vantagem biológica por serem estes mais resistentes às doenças tropicais.

O tema do branqueamento da nação é comum ao curta-documental realizado por Aline Motta e ao nosso projeto, embora a partir de entradas distintas. Diferente de *Pontes sobre Abismos*, a cartografia que propusemos não se desloca para além mar em busca das origens europeias e africanas dos antepassados. O retorno aqui é um gesto memorial e ritual que acontece desse lado do Atlântico mesmo, em um movimento combinado pelo duo água-terra, onde a história familiar se encontra com a história nacional. Mobilizamos a ideia de herança existencial nessa narrativa informada pela história da vivência afro-indígena no Brasil, enquanto descendentes, guiadas pelos arquivos e imagens dessas mulheres familiares, em um exercício fabulatório (Hartman, 2022) de refazimento dos caminhos nos quais a trama da história do branqueamento e da despossessão se revela. O exercício, neste sentido, é também uma afronta. Enquanto herdeiras daquelas que não foram feitas para sobreviver (Hartman, 2016), atestamos exatamente seu oposto. As imagens de vida que mobilizamos frustra a morte e o desaparecimento planejado e calculado por Jaguaribe, apesar dos esforços empenhados pelo Imperador em torná-los realidade através da aposta na imigração branca europeia, associada à criação das colônias agrícolas.

A seguir, apresentaremos então *frames* do ensaio que até agora anunciamos, seguido por um texto que narra sumariamente o percurso e reflete sobre as escolhas que orientaram a proposta.

Fig. 2 - Mosaico composto por frames do ensaio visual *Ruínas do Atlântico Sul*.
Autoria: Gabriela Leandro Pereira e Mariana Leandro Pereira. Fonte: Pereira, Pereira & Morosini, 2023.

Da Insurreição à Cidade-Concha em 5 Atos

O som do mar antecede e anuncia a imagem líquida da fotografia na qual mulheres e crianças encontram-se vestidas em trajes leves. A combinação insinua uma paisagem praiana. Há algo nessa rápida aparição que informa sobre gestos de cuidado cotidiano: crianças sorrindo largamente, um bebê vestindo fraldas parece seguro nos braços de uma moça e apesar da pose, o jeito como os corpos se posicionam perante a câmera não denuncia tensão. Essa fotografia vernacular, familiar, para além de evidência memorial do passado no sentido de ilustração, é compreendida como local de articulação, aspiração, declaração pessoal e social. Um objeto que captura e preserva articulações que realizam no presente e no futuro (Campt, 2012). Ela nos introduz no percurso que se inicia e na sequência, rapidamente, desaparece. O que vemos a seguir é uma imagem de satélite ruidosamente construída, que nos guia para uma ruína.

A ruína em questão é testemunha da maior insurreição escravista que ocorreu em 1849 no Espírito Santo, na localidade de São José do Queimado. Situada entre as terras altas de Porto Cachoeiro e a capital Vitória, Queimado foi uma localidade importante, onde havia um porto de rio, parada necessária para quem se deslocava pelas águas do rio Santa Maria. A ruína é da igreja de São José, epicentro da revolta que foi liderada pelos seus construtores, escravizados que trabalhavam na construção enquanto sussurravam sonhos de liberdade e desejos de arruinamento do mundo colonial.

Nomeado de "insurreição", acompanhamos no primeiro ato a imagem de quatro mulheres de idades diferentes, uma criança carregando uma boneca e um cachorro no colo, surgindo translucidamente e se mesclando com a paisagem. No canto esquerdo da fotografia, a senhora mais velha é Florisbella, nossa bisavó. Sua presença viva também atesta a falha do projeto colonial e tem menos o intuito de afirmar alguma relação biográfica direta entre ela e essa ruína específica, mas o de instaurar um diálogo. O momento em que a imagem fugidia se faz mais visível é quando encontra como anteparo a mureta do cemitério, atrás da igreja, que parece intacta. Quando

a câmera se move, a imagem das mulheres desaparece e, antes que a transição para o próximo ato aconteça, é possível avistar um caminho que nos leva para fora dali. Embora a imagem não revele, fora dali, fora do quadro, está a Lagoa das Almas, onde os corpos dos escravizados que sucumbiram à revolta foram afogados. Vida e morte vibram nas ruínas e nas imagens.

Na abertura do Ato 2, des-captura, a ruína da Igreja do Queimado é re-apresentada em três fotografias nas quais ela aparece parcialmente reerguida. Inscrita no livro de tombo da Secretaria Estadual de Cultura do Espírito Santo em 1992, a ruína passou por um processo de restauro e intervenção finalizada em 2021. Ainda que não seja exatamente um simulacro, alguns símbolos da arquitetura religiosa foram atualizados e anexados à ruína, como o perfil do frontão, agora em material metálico. Quando as fotografias desaparecem, a paisagem que toma a tela é composta por caminhos, montanhas e o imponente Morro do Mestre Álvaro e não vemos mais a ruína, mas seus arredores. Se por um lado, a intervenção atualiza em arquitetura a ruína da igreja – atualizando assim também a inserção desse sítio no mapa memorial da institucionalidade –, a natureza da paisagem é transtemporal e, nos termos apresentados por Milton Santos (1996), constitui-se por objetos do passado e do presente, de modo transversal. É na transversalidade que os diferentes tempos se inscrevem. Os desejos de des-captura, as vidas vividas à revelia do cálculo para seu desaparecimento e os projetos de emancipação habitam a mesma paisagem da ruína institucionalizada.

PretEspaço é como a pesquisadora Kenia Freitas (2021) posiciona as ruínas da igreja de Queimado. Para ela, trata-se de um espaço preto utópico que nos faz pensar não apenas nos corpos pretos ausentes, mas nas ressonâncias de suas presenças no que materialmente ainda permanece: a mata, as pedras, a terra, a topografia. Para Freitas, no PretEspaço é possível perceber e sentir o desejo de liberdade e de utopia dos homens, mulheres e crianças insurgentes, que imaginaram, especularam e vivenciaram as suas utopias pretas. Não é a intervenção institucional que configura em seus termos o atributo memorial de Queimado, mas a possibilidade de pensá-lo enquanto sítio no qual a

recusa como possibilidade foi gestada, impulsionando o desejo por vida emancipada na direção das serras, matas e terras que o rodeiam. O fim do ato 2 e o início do ato 3, reencantar a terra, são marcados por duas dinâmicas comuns. Uma câmera inquieta e errônea, não mais distanciada como as imagens de satélite e do google, nos coloca na cena. Detalhes da paisagem aparecem de relance, como se a câmera estivesse à procura de algo. Cantos em coro e instrumentos como o tambor, ocupam o vídeo, trazendo a sonoridade das bandas de congo para a paisagem. Entre os dois atos, é a vez dos sons de cigarras e outros insetos ocuparem brevemente esse espaço, quando são interrompidos por outro canto, dessa vez menos acelerado, mas também marcado pelos tambores e por um coro, apesar de identificarmos uma voz principal. É um canto vissungo. As imagens continuam próximas, mas os movimentos são menos velozes e há uma tentativa de fixação do olhar e de pausa sendo gestada.

Entendemos que o projeto de liberdade se realiza em diferentes suportes que necessitam de imaginação política e histórica para serem percebidos. A sonoridade é um deles. O que escutamos no primeiro momento, é uma canção gravada durante a festa-cortejo da congada de São Benedito, que acontece há mais de 200 anos no Espírito Santo, quando um navio teria naufragado próximo à costa do estado. Os africanos a bordo teriam intercedido ao santo preto por suas vidas e se salvado agarrados ao mastro do navio, chegando assim à praia, atravessando a *kalunga*. Desse dia em diante, firmaram a promessa de anualmente louvar São Benedito na festa do Congo, rememorar o milagre concedido, agradecer as bênçãos alcançadas e fazer novos pedidos. Até hoje, seus descendentes se organizam em comunidades religiosas e festejam o santo em ritual que envolve a reencenação desse episódio em terra. Acompanhada por toques, cantos e rezas, a procissão ocupa as ruas de diferentes cidades do estado, mas para além da invocação cristã, o ritual é referenciado nas culturas expressivas do reino de Congo-Angola, como o próprio nome da festa denuncia.

A já citada ideia de sobrevivência daqueles que não foram feitos para sobreviver (Hartman, 2016) ganha aqui literalidade no episódio do

naufrágio. Apesar dos mais de 200 anos que nos separam desse fato, os dados sobre a morte negra no Brasil nos informam que entre 2012 e 2022, uma pessoa negra foi morta a cada 12 minutos no país. Louvar a vida negra é um fundamento que transcende o tempo e sustenta-se enquanto gesto radical porque, como afirma Denise Ferreira da Silva (2022), o evento racial acontece sem o tempo. Para ela, a violência racial é uma "condição *sine qua non* para o capital global, isto é, trata-se de uma condição de possibilidade de acumulação de capital sob a forma hegemônica do capital financeiro". Nessa prática analítica, que nomeia de pensamento composicional, ou imaginação composicional, Silva emprega a oscilação entre o registro histórico e o registro global, propondo o deslocamento do pensamento temporal que impõe a presunção da separabilidade dos tempos como constitutivos do que está acontecendo agora e do que está para acontecer.

A sobreposição visual e sonora que propusemos nesta passagem, com a cantiga entoada pelos congadeiros em cortejo e as imagens das terras que vislumbramos no percurso entre Queimado e Santa Leopoldina, visa contrariar a separabilidade e a sequencialidade temporal, como propõe Silva (2022). A captura do áudio da cantiga data de uma festa que ocorreu em 2015, que rememora um evento acontecido há 200 anos, que se sobrepõe às imagens capturadas durante um percurso realizado em 2021, nas terras expropriadas pelo império português há mais de 500 anos, e pela monarquia brasileira há mais de 200, através de práticas genocidas e projetos de aniquilação da população negra e indígena, apoiados pelo favorecimento do acesso à terra para imigrantes brancos europeus selecionados desde metade do século XIX. Também ocupam essa paisagem os aquilombamentos criados nessas terras altas após a insurreição e seus remanescentes, cujos direitos passaram a contar na constituição de 1988, mas cujo acesso segue obstaculizado, agravado por perseguições empenhadas por empresários rurais, pelo agronegócio, gerenciado por herdeiros brancos beneficiados pelas políticas de expropriação. Através da construção de uma paisagem, na qual a presença da violência racial sem tempo e a louvação à vida negra que anuncia a recusa à morte coexistem, desejamos questionar e recontextualizar os termos nos quais

a história e a memória colonial sobre essas terras têm sido produzida e difundida em diferentes instâncias.

A combinação de sonoridade e imagens captadas *in loco* segue sendo o recurso utilizado no Ato 3 na construção da paisagem, em diálogo com a imaginação composicional proposta por Silva (2022). Sob elas, vemos aparecer novamente a imagem de satélite, dessa vez se movendo em direção ao núcleo urbano de Santa Leopoldina. O canto vissungo surge trazendo a memória das canções entoadas por negros escravizados nos momentos de trabalho e também em cortejos, sobretudo na região de exploração das minas. Se no ato anterior, a sonoridade da Festa do Congo participa da cena enquanto louvação à vida negra, conectando os dois lados do Atlântico, aqui o canto vissungo reivindica conexões territoriais negras no interior do país. Com o declínio do ciclo do ouro nas Minas Gerais, em 1818 foi inaugurada a rota imperial São Pedro D'Alcântara, que passou a conectar Santa Leopoldina às terras mineiras. Para além dos deslocamentos da imigração europeia, superlativamente presente na história contada sobre essas terras, o canto vissungo não nos deixa esquecer que a narrativa do trabalho como edificante, comumente associada ao sucesso dos projetos agrícolas desempenhado pelos colonos brancos, negligencia o evento racial que configura e condiciona sua existência.

O canto negro guia as imagens fugidias como quem orquestra passos ritmados em busca de vestígios de sua própria existência. Ao adentrarmos o centro urbano, esse último ponto navegável do rio Santa Maria, a ruralidade é substituída pela paisagem de uma cidade que dá as costas para o rio e sobrevive com ares de nostalgia imperial. Ainda há nela traços das distintas arquiteturas historicistas de inspirações estrangeiras do século passado, em meio às indefinidas arquiteturas contemporâneas. A particularidade desse núcleo urbano foi confirmada com seu tombamento pelo Conselho Estadual de Cultura em 1983, nove anos antes do tombamento das ruínas da igreja de São José do Queimado.

Embora o estudo sobre as colônias imigrantistas no Espírito Santo seja antigo, olhares críticos atentos a imbricada relação entre política de terras, ideologias raciais de branqueamento e cultura arquitetônica nestes contextos são inusuais. Mas documentos produzidos nas primeiras décadas do século XX, trazem discussões sobre as colônias nas quais o fator racial aparece em destaque. Em publicação de 1910 (traduzida para o português em 2013), o pesquisador alemão Hugo Wernicke, em visita às terras de Santa Leopoldina, afirmou que na região haviam lindas flores grandes e brancas semelhantes a trompetes. No entanto, demonstrou preocupação ao perceber que os agricultores alemães deram a essa flor o nome de “touca de dormir”. Considerou que os alemães sempre foram um povo trabalhador, mas que a contemplação a essa flor seria uma distração influenciada pelas “pessoas de cor” em meio e junto às quais moravam. Pessoas descritas pelo pesquisador como pouco afeitas ao trabalho, indolentes, não dignas da beleza de sua terra. Em publicação de 1915 (publicada em português em 1949), o economista político e estatístico alemão Ernest Wagemann apontou preocupações em torno das questões da raça que permeavam o debate sobre o problema racial da aclimatação dos colonos alemães no Brasil. Para ele, os colonos e seus descendentes deveriam preservar de geração em geração as “qualidades distintivas dos seus antepassados, sem qualquer mistura de sangue indígena” (Wagemann, 1949, p. 5). Para tanto, o ambiente construído merecia atenção, uma vez que a aclimatação do colono dependia de medidas higiênicas que fossem capazes de proteger os europeus durante o tempo que permanecessem nas colônias. Sendo a casa do imigrante objeto de destaque nas investigações, distinguia-se da arquitetura local, taxada de “primitiva” no relatório produzido por Wernicke (2013).

A distinção da arquitetura pretendida pelos imigrantes dialoga com as ideologias raciais que balizaram o debate da aclimatação, assim como prefiguram ideais civilizatórios e valores estrangeiros de modo a deslegitimar os princípios locais. Sob esse prisma, o que essas arquiteturas nos revelam? Quando intitulamos este ato de “reencantar a terra” o fazemos seguindo a trilha de Vitória Maria Matos (2021), que em seu trabalho anuncia que *O levante da arquitetura é a ruína da terra*. Entretemos que esse anúncio carrega a imbricada relação

entre a profanação das terras e a produção de arquiteturas, que aqui aproximamos das especificidades do projeto imperial e seus desdobramentos.

Durante da ponte do rio Santa Maria, o vídeo se demora um pouco e quatro fotografias do álbum de família aparecem ainda mais translúcidas e moventes do que as anteriores. Essa presença fantasmagórica encena nosso desejo conflituoso de re-ocupar essas terras e essa cidade, mas respeita a decisão de deixá-las para trás, movimento que entendemos ter sido feito por nossos parentes ainda na primeira metade do século XX. As fotografias assumem então um papel poético e político que informa sobre a urgência de assombrar o argumento branco em torno do valor, do patrimônio e do trabalho, ao passo que lança o feitiço de reencantamento da terra como algo que não se reduz a desejos pessoais.

No penúltimo ato, é o rio Santa Maria que nos guia por entre terras e pedras. Se foi através dele que essas terras foram confiscadas, foi também ele, muitas vezes, o veículo de fuga que conduziu para fora dessas mesmas terras pessoas movidas pelo desejo de recomeço e liberdade. Intitulado "Caminho das águas", encenamos essa decisão da partida acompanhada por dois sons familiares sobrepostos: o som das ondas, que abriu o ensaio com a imagem de crianças e mulheres na praia, e o som da floresta que acompanhou o deslocamento das ruínas de Queimado para as terras altas. O trânsito para a capital carrega consigo o acúmulo das histórias anteriores e o rio configura-se como um ambiente de memória habitado por repertórios, gestos, hábitos e técnicas. As imagens aparecem em dupla: do alto, como quem tem seus caminhos inscritos no próprio corpo-mapa (Nascimento citado por Ratts, 2006); e desde a lâmina d'água do rio, como quem testemunha a paisagem se modificando, revelando a cidade como uma composição de assentamentos de diferentes tempos.

Recuperamos com essa montagem algo que vem da relação de intimidade com as águas em memória dos canoeiros, chamados de "seres anfíbios" pelo memorialista João da Costa Ribas (1951), por

entendê-los mestres responsáveis na guiança por esse corpo fluvial. Descendentes de indígenas e africanos, os canoeiros do rio Santa Maria dominavam as águas e a feitura das embarcações, através das quais se acessava as terras altas das colônias, e também, no sentido oposto, a produção agrícola era escoada até Vitória. Sem eles, o projeto das colônias não se viabilizaria, o que os posiciona como presença central na narrativa aqui compartilhada. Mas como afirma Ribas (1951), os canoeiros não chegaram a constituir uma casta privilegiada, apesar de sua superioridade inequívoca no que diz respeito aos assuntos do transporte. Eles chegaram a acumular as funções de comandante, piloto e comissário das canoas e viviam em boa camaradagem com seus comandados. Mas diante das novas infraestruturas ferroviárias e rodoviárias, cujas instalações começaram no final do séc. XIX e se consolidaram nas primeiras décadas do séc. XX, os canoeiros viram seu trabalho desaparecer.

A ausência das imagens de nosso álbum de família neste ato e no próximo, em nada se relaciona com a ausência de sua relação com a dinâmica do deslocamento para a capital ou dos canoeiros. Ao contrário. Quanto mais acessamos essas fotografias, muitos elementos soterrados pela hegemonia da história da imigração europeia se revelam como pistas para histórias potenciais. Ao mesmo tempo, embora as fotografias vernaculares sejam pistas potencialmente preciosas, não gostaríamos de condicionar a contestação da ficção em torno do progresso ocidental que incide nas terras do entorno do rio Santa Maria à existência de um objeto específico ou a uma família particular. Compartilhamos poucas informações sobre as fotos que selecionamos para compor este ensaio. No entanto, elas, e outras que optamos por não revelar, nos ofereceram importantes *insights* históricos que nos permitiu realizar articulações singulares, seja com as referências bibliográficas que compuseram essa construção, seja do que emergiu quando sobrepostas ou justapostas a imagens de diferentes naturezas e temporalidades.

O ato 4 se encerra com a chegada do rio Santa Maria desaguando no canal de Vitória, na altura da localidade conhecida como Ilha das Caieiras. Caieira é o nome dado ao forno onde conchas diversas, às

vezes retiradas de sambaquis (palavra de origem indígena Tupi que significa "amontoado de conchas"), eram queimadas e transformadas em pó, servindo de componente para o mais comum e mais antigo dos aglomerantes utilizados na construção civil no Brasil, o cal de concha. Sendo a concha marinha resultante da agência animal do molusco na feitura de seu próprio abrigo, nos pareceu interessante olhar para a habilidade construtiva desse animal para nos reportarmos às interações interespecíficas presentes no encontro material entre o rio e o mar, as cidades e suas gentes construtoras.

O Ato 5 segue esse rastro e introduz a cidade de Vitória em três fragmentos de imagens contemporâneas: duas estáticas, captadas desde as águas, e um vídeo cuja captação se deu em terra, fixo na figura central de uma concha acústica localizada no Parque Moscoso, no centro da cidade. Por meio dessas imagens atracamos na "cidade-concha", como informa o título do ato que versa sobre a capital portuária. Uma cidade constrangida entre os afloramentos rochosos e as águas salobras, resultantes do encontro das águas doces e salgadas. Tal qual a concha de um molusco, que abriga em si os vestígios de seu crescimento, arruinamento, escritos de liberdade e sobrevivência pós-morte, Vitória se estabelece negociando sua arquitetura entre respostas e recusas ao roteiro da modernidade. Trajetórias individuais e comunitárias atuam como lembrete do empenho – humano e não humano – na criação de "espaços perecíveis de liberdade", como nos provoca a pensar a artista visual Castiel Brasileiro, nos quais a cidade performa uma plasticidade figurada em bairros autoconstruídos, em conchas de concreto, em edifícios forjados no historicismo e em torres modernistas subutilizadas.

Retomamos a ideia apresentada no início desse texto, de que a história da arquitetura se equivale a história da vida material das raças (Cheng, 2010), para nessa perspectiva, convidar quem nos ler a duvidar da presença passiva de arquiteturas inconfessas e da política de terras que confere a elas um solo a partir do qual puderam ser erguidas. A arquiteta sul-africana Huda Tayob (2021) afirma que a história difundida sobre a arquitetura de sua cidade, Cidade do Cabo, se respalda em uma genealogia fictícia de casas senhoriais

pertencentes à nobreza rural. Tal genealogia também narra que a escravidão teria sido "suave", ao passo que apaga simultaneamente a presença e contribuição do trabalho escravo empenhado nessas propriedades. O trajeto que propusemos até aqui esbarra em ficções que em seus próprios termos também buscaram (e ainda buscam) encobrir o incômodo e mal-estar gerado pelo evento racial. Há no ir e vir dessa narrativa também uma tentativa de não fixar no passado ou em um território específico o lócus do problema. Mas há um apelo na direção de combater a ficção em torno da história colonial imigrantista, que é material e ideologicamente lacunar e desonesta. Há um apelo em dar relevo à complexidade narrativa não só da história da violência racial, mas também dos gestos de insubmissão. Da revolta, ao cortejo, à vida que renasceu em forma de futuro na decisão de migrar e a recusa à sujeição dos valores supremacistas brancos como condição para existir.

Referências

Azevedo, C. M. M. de (1987). *Onda negra, medo branco*: *o negro no imaginário das elites - século XX*. Paz e Terra.

Campt, T. M. (2012). *Image Matters Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe*. Duke University Press.

Cheng, A. A. (2010) *Second Skin: Josephine Baker & the Modern Surface.* Oxford University Press.

Freitas, K. (2020). Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo. In L. Ricardo (Org.). *Pensar o documentário: textos para um debate* (pp. 201-228). Editora. UFPE.

hooks, b. (2019). A margem como espaço de abertura radical. In *Anseios: raça, gênero e políticas culturais* (Trad. Jamille Pinheiro). Editora Elefante.

Hartman, S. (2022). *Vidas Rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras, desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais* (Trad. Floresta). Fósforo.
Hartman, S. (2020). Vênus em dois atos. *Revista ECO-Pós*, *23*(3) 12–33. https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640 .

Hartman, S. (2016). The Belly of the World: A Note on Black Women's Labors. *Souls*, *18*(1), 166-173

Martins, L. M. (2003). Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, (*26*), 63–81. https://doi.org/10.5902/2176148511881

Matos, V. M. (2021) O levante da terra no Centro: a horta na ladeira". (Trabalho Final de Graduação, da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia). FAUFBA.

McKittrick, K. (2022). Dear April. The Aesthetics of BlackMiscellanea. *Antipode*, *54*(1), 3-18. https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/anti.12773

Mirzoeff, N. (2016). O direito a olhar. *ETD - Educação Temática Digital*, *18*(4), 745-768. http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472 .

Nascimento, B. (2018). *Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição*. Editora Filhos de África.

Pereira, G., Pereira, M., & Morosini, M. (2023). Ruins of the Atlantic South: an essay on the material history of colonial violence and the life-prolonging insubmissive gestures in cities of Espírito Santo, Brazil. *Ellipses, Journal of Creative Research*, *4* – [Architectures of the South: bruising, wounding, healing, remembering, returning, and repairing - Published by The Wits School Of The Arts University Of The Witwatersrand, South Africa].

Ratts, A. (2006). *Eu sou atlântica - sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. Imprensa Oficial.

Santanta, T. (2019) Tradução, interações e cosmologias africanas. *Cad. Trad.*, *39*(número especial), 65-77.

Santos, M. (1996). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. Hucitec.

Silva, D. F. (2022). O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. In Museu de Arte São Paulo Assis Chateaubriand. *Histórias afro-atlânticas: antologia* (pp. 492-498). MASP.

Tayob, H. (2021). Unconfessed Architectures. *e-flux Architecture*, 2021. https://www.e-flux.com/architecture/survivance/386349/unconfessed-architectures/

Wagemann, E. (1949). *A colonização alemã no Espírito Santo*. Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

Wernicker, H. (2013). Viagem pelas colônias Alemãs do Espírito Santo: a população Evangélico Alemã no Espírito Santo: uma viagem até os cafeicultores alemães em um estado tropical do Brasil (Trad. de Erlon José Paschoal). Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.

Filmografia

Pontes sobre Abismos (2017), de Aline Motta.

Uma arte para o encanto-espanto

An Art for the Enchantment-Ashtonishment

Un arte para encantar-asombrar

Karina Leitão
Universidade de São Paulo, Brasil

RESUMO

Este artigo parte da análise da série fotográfica da artista visual Uýra Sodoma, intitulada *Mil (quase) mortos*, e faz referência a outras performances que compõem sua obra. Escrito por uma professora paraense de arquitetura e urbanismo, sediada hoje na Paulicéia, teve o propósito científico, legítimo, de homenagear a artista conterrânea que a tem ajudado, sem saber, a aludir à vida na Região Amazônica, tendo como suporte a proposta crítico-estético-política de Uýra, que apresenta o tema da duração da vida na região de forma inédita, ampla, disruptiva. Trata das condições de vida nas cidades da região debatendo a ecologia nas cidades e florestas do norte do Brasil

Palavras-chave: Amazônia, fotografia, ecologia

ABSTRACT
This article stems from the analysis of the photographic series by visual artist Uýra Sodoma, titled *Mil (quase) mortos (A Thousand [Almost] Dead)* and references other performances that make up her body of work. Written by a professor of architecture and urbanism from Pará, now based in São Paulo, it has the scientific and legitimate purpose of paying homage to the artist from her home state, who has unknowingly helped her allude to life in the Amazon region, drawing upon Uýra's critical-aesthetic-political proposal. Uýra presents the theme of life's duration in the region in an unprecedented, broad, and disruptive manner. The article addresses living conditions in cities in the region, discussing ecology in the cities and forests of northern Brazil.

Keywords: Amazonia, photography, ecology

RESUMEN
Este artículo parte del análisis de la serie fotográfica de la artista visual Uýra Sodoma, titulada *Mil (casi) muertos* y hace referencia a otras performances que componen su obra. Escrito por una profesora de arquitectura y urbanismo de Pará, actualmente radicada en São Paulo, tiene el propósito científico y legítimo de homenajear a la artista de su tierra natal, quien, sin saberlo, le ha ayudado a aludir a la vida en la región amazónica, basándose en la propuesta crítico-estética-política de Uýra. Uýra presenta el tema de la duración de la vida en la región de una manera inédita, amplia y disruptiva. El artículo aborda las condiciones de vida en las ciudades de la región, debatiendo la ecología en las ciudades y bosques del norte de Brasil.

Palabras clave: Amazonia, fotografía, ecología

Karina Leitão é Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Pará - UFPA (1999), mestrado pelo Programa de Integração da América Latina da Universidade de São Paulo - PROLAM-USP (2004) e doutorado em Planejamento Urbano e Regional pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP (2009). Desde 2002, é pesquisadora do Laboratório de Habitação e Assentamentos Humanos da FAUUSP, que coordenou entre janeiro de 2016 e março de 2020.
https://orcid.org/0000-0002-5581-5704 | kaoleitao@gmail.com

O voo que vira arte

Eu já andava falando dessa mana por aí, em todo canto dava um jeito de fazer referência a ela, em meio à aula, palestra, banca, por isso devo ter sido convidada para escrever sobre sua obra nesse aqui-agora. Uýra me dobrou os joelhos desde que vi seu ensaio intitulado *Mil (quase) mortos* (2018). Por muitos motivos: nunca vi nada parecido com aquela proposta estética, nem antes, nem depois da sua divulgação. Aquelas imagens me arrebatam ainda hoje, os resíduos que encobrem os igarapés não conseguem esconder a Manaus que me fascina. Vejo nessa obra a minha gente, o imaginário amazônico e a beleza da encantaria que habita qualquer pessoa que, como ela, como eu, foi criada em meio àquela cultura e se fez urbana nas metrópoles da região, que, diga-se ao mundo, não é só floresta: tem gente, muita gente; tem mato, muito mato; tem rio, rios cujas margens não alcançam a visão; tem cultura; história; tem bicho, bicho que voa, como quer dizer o nome Uýra.

Essa figura híbrida, múltipla, sensível faz arte, fez ciência, se é que não continue a fazê-la, e sobretudo, educa, entorpecendo os olhos de quem se funde com ela em suas performances, ensinando através da síntese entre a cidade, o urbano, a denúncia ambiental, comovendo com a beleza do seu corpo maquiado, da cidade desnuda, da mata que lhe é habitual.

Enquanto eu estou aqui escrevendo, em uma mesa de onde vejo o Jaraguá, penso na ocupação guarani que resiste naquele pico aqui na Paulicéia, no nome da rua aos meus pés, e tento acionar o que tem de nativo nessa megalópole, na Uýra, em mim, e meu pensamento vai até a Amazônia que ela habita, ao seu bairro, consolidado em madeira, bloco, sobre água e aterro. Me incomoda pensar que escrevo na comodidade de uma cadeira, enquanto ela deve estar em trânsito, a imagino sempre em deslocamentos, sinuosos como seu corpo, carregando nos ombros toda parafernália necessária para ela fazer a arte-educação a que se propõe: maquiagem, tintas, pincéis, roupas, cipós, folhas usadas nas performances, oficinas, ensaios. Penso que além daquela artista deslumbrante, bióloga, mestre, Uýra

é também professora. Quero crer que ela entenderá o lugar de onde falo, e sei que ela saberá dos limites do que falo. Por isso, esse texto não é uma análise de sua obra, é quase uma confissão laudatória, que espero alcance gente que, como eu, se comove diante da estética que expressa a totalidade ecológica, ética, política da vida, nada menos do que isso[1].

1 Para maiores informações sobre a obra e vida de Uýra Sodoma, veja editorial disponível em https://select.art.br/uyra-sodoma-a-cobra-das-aguas-amazonicas-diante-da-degradacao-ambiental, acessado em 4/8/2024.

- Então, peço licença, para ti, Uýra, para falar desse lugar, como a paraense da outra banda do teu estado, que se comove e quer te ver metamorfosear entre o caos, a Boiúna, a Matinta Perera, a indígena cariri, a cobra, as ervas, as águas e as multiespécies que recrias com o teu corpo, a tua vida em obra.

Uma linguagem estética contra obviedades regionais

Ao assumir a consciência e as multiformas de Uýra, a artista parece ter criado uma linguagem para tratar da duração da vida de forma ampla, integral, integrada. Não sendo eu historiadora da arte, vou me arriscar a referir à sua obra nos termos do ineditismo que vejo na forma como ela performa e se manifesta, fazendo uma exposição de seu corpo metamorfoseado com a precisão de uma *make-up artist*, a irreverência de uma artista, a presença instintiva de um bicho seguro em seu habitat, a contundência de uma poetisa visual, a generosidade de uma educadora. Uýra fala desde Manaus, inserindo a cidade em um circuito artístico dominado por outras capitais brasileiras, ainda que pareça se importar mais com a formação de olhares de ribeirinhos e jovens em comunidades populares, do que com a inserção da sua arte no mercado de galerias do *mainstream*.

O ensaio sobre os igarapés quase mortos de Manaus parece ter nascido de um inconformismo com o descaso pela conservação da vida, da cultura e a violação de direitos nas cidades na Amazônia. O contraste na exposição da paisagem daquela cidade (quase) dominada por resíduos nos encanta-espanta em cenas cuja montagem do figurino se confunde com a paleta de cores dos dejetos e a gente fica em busca dos vestígios da água. Vê-se transeuntes ao seu redor,

muitos com a mesma fenotipia escondida pela maquiagem de Uýra, estupefatos com a ousadia, a coragem, a naturalização do acinte cometido pelo Estado, que consente um acúmulo sólido daquela proporção, nos corpos hídricos daquela metrópole que é feita de água, muita água.

Eu poderia aqui relacionar a obra desta conterrânea aludindo simplesmente aos absurdamente baixos índices de coleta de esgoto em Manaus, que assim como naquela em que nasci, Belém, me revoltam[2]. Como é possível que o nosso pacto social seja tão conivente com a manutenção de um atendimento tão insuficiente das redes de saneamento básico nas cidades amazônicas? O descaso materializado nos números justo se dá em uma região que se paradoxalmente se propala como de interesse ambiental global? O saneamento é tratado com o mesmo cinismo que se vê nos índices permissivos com o desmatamento florestal, que redunda em queimadas que só parecem incomodar a mídia-empresa quando a fumaça amazônica atinge outras regiões do país.

2 As capitais de estados do norte do Brasil detêm os piores índices de saneamento básico do país. Manaus tem menos de 20% do esgoto coletado, Belém, por exemplo, menos de 15% (segundo o Ranking do Saneamento, do Instituto Trata Brasil, divulgado em 2024).

Não quero falar apenas da precariedade dessas redes, nem do Estado que não garante o acesso a direitos na região. Seria reducionista aludir à sua obra como apenas uma denúncia, porque Uýra nos fala sobretudo da potência regional, reinterpretando a realidade como quem consegue transpor para imagens o que é impronunciável. Ela parece se inspirar nas mirações que organizam a cosmovisão da sua diáspora indígena, e assim, nos aproximar do mistério na sua essência, apresentando o que é indizível, filosofando através de imagens que transcendem os limites das linguagens usualmente acionadas para falar da sua região. Para uma amazônida, como eu, confesso, os ensaios de Uýra parecem dizer não só da (quase) morte, mas (quase) tudo sobre a vida na nossa região.

Nas suas séries fotográficas, Uýra faz uso de pontos de vista que transgridem o olhar sobrepujante (Didi-Huberman, 2015) para a Amazônia, exposta em imagens vistas de cima até a náusea, para aqueles que só se interessam por um olhar distanciado sobre a floresta. Para ver Uýra na fotografia, fica sempre um convite para

se debruçar com os olhos sobre seu corpo e desnudar através dele a cena, a cidade, a mata, a paisagem. Assim, ela faz alusão a um imaginário para o qual faltam palavras e nos convida a contemplar o silêncio materializado nas suas montagens. A proposta visual desse, e de outros ensaios, tem sua participação na concepção e contrasta com a forma idealizada de apresentar o meio urbano e o natural de Manaus, tão vendido para o turista que o Estado-mercado regional quer atrair. A cidade construída pelo homem, ou a floresta também sabidamente cultivada por povos nativos, são fundidos a seu corpo nas imagens que ela nos presenteia, em uma forma de se referir à vida de maneira ampla e falar daquilo que é perecível, da impermanência, reivindicando o igarapé, a fauna, a flora, a cultura, a liberdade de gênero, a emancipação de uma população pretíndigena, periférica.

Ao fim e ao cabo, Uýra nos provoca contra o senso comum que distingue homem, cultura e natureza[3], e acaba por colocar tudo em relação, fazendo o espectador ter que suportar a violência associada à beleza da cena, em que corpo e paisagem se fundem em uma coisa só. Nas montagens situadas na cidade, naquelas localizadas no mato, no igarapé coberto de resíduo, no rio borrado pela fumaça, tudo é uno, tudo é político.

A arte de Uýra parece ser a sua forma de proteger a floresta e de clamar por infraestrutura e serviços nas cidades, junto com o direito a múltiplas identidades, inclusive dentro da sua própria diáspora. Uýra revira e emancipa a própria tradição indígena, com respeito à sua ancestralidade, mas também, a coragem de trazer à tona a agenda dos direitos LGBTQIAP+[4].

3 Faço alusão à ecologia marxista e engeliana para quem a história da natureza e a história dos homens não se pode separar, em uma abordagem dialética em que homem e ambiente se afetam reciprocamente, como nos termos explicitados por John Bellamy Foster (2005).

4 Uýra faz parte do movimento as Thêmonias, um coletivo de mais de 200 integrantes que contesta os estereótipos sobre a região, através da construção estética da montação. Veja https://www.artequeacontece.com.br/quem--sao-as-themonias/, acessado em 4/8/2024.

Uma cartografia geopoética da Amazônia

Uýra escolhe estrategicamente os locais de seus ensaios que narram Manaus e a Amazônia cruzando as fronteiras do impronunciável. De ponto a ponto dos seus registros, a artista se desloca traçando linhas e deixando pegadas que difundem mensagens sobre aqueles territórios. Na série *Mil (quase) mortos*, vê-se a clara denúncia do sufocamento dos igarapés que já foram navegáveis, onde a vida deslizava nas águas intraurbanas da Manaus até meados do século passado.

Uýra invoca essa memória, assim como na literatura de Milton Hatoum (1994):

> [...] o passeante solitário que de manhazinha deixava o hotel Fenícia, acordava um catraieiro na beira do mercado, e na canoa os dois remavam até a outra margem do igarapé dos Educandos; depois ele continuava a pé, alcançava o centro da cidade, e eu o seguia pelas ruas estreitas, alinhadas por sobrados em ruínas. (Hatoum, 1994, p. 62)

Parece trazer à memória aquela cidade, denunciando a falta de acesso humano aos rios e o paradoxo do entubamento, tamponamento, aterramento de corpos d'água, poluídos, cheios de dejetos que descem rios abaixo, trazendo resíduos de toda a cidade, mas criminalizando e impactando a vida de quem está a jusante dos rios.

Na série fotográfica aqui enfocada, vê-se pontes e rios que atravessam bairros de uma Manaus popular. No ensaio *Caos*, pulsa a vida na comunidade Cachoeira Grande, desde a ponte sobre o Igarapé do Mindu, objeto de ação governamental, via urbanização e regularização recentes que mal abordam a dimensão ambiental nas obras infraestruturais realizadas. Quantos programas desenvolvidos por governos em Manaus apresentaram nos seus discursos a retórica ambiental, com resultados muito parcos do ponto de vista da ampliação das redes de saneamento e despoluição de rios na cidade (Souza, 2018).

A urbanização de Manaus em muito negou a presença da água naquela cidade que, paradoxalmente, é (quase) só água. Essa é quase a regra nas capitais amazônicas, onde o ideário de "progresso" leva a uma ação governamental que lida mal com o manejo das águas, efluentes e resíduos.

Ainda assim, Manaus permanece deslumbrante, inquietante, instigante. Com o único porto flutuante do Brasil, o patrimônio arquitetônico advindo do ciclo da borracha na região se une a um estoque edilício popular, auto construído nas áreas úmidas da cidade, em assentamentos híbridos compostos de madeira e alvenaria, onde a cultura construtiva se ressignifica, se atualiza e tenta se adaptar à variação hídrica intensa que ocorre naquela porção da Amazônia entre as estações de cheia e seca.

> [...] a visão que predominou na cidade de Manaus foi de traços bem ordenados como uma cidade bucólica, onde todos se conheciam entre os vizinhos, porém, os pobres, os trabalhadores e mendigos quebravam essa "harmonia", pois suas condições de vida eram escondidas. (Oliveira, 2003, p. 123)

Nessa metrópole da Amazônia ocidental, as palafitas têm pernas compridas, como já ilustravam as fotos de Marcel Gautherot nas suas expedições para o norte do país. Nela havia bairros flutuantes atracados à terra e próximos de palafitas fixas, e ainda hoje, se vê moradores colocando redes embaixo das casas para se proteger da entrada de resíduos sólidos no seu pedaço de água. Só em Manaus se vê isso!

Não dá para ignorar a pujança daquela gente, a sua capacidade de se reinventar diante do projeto de um estado que diz querer modernizá-la, inserindo-a em um circuito internacional, via polo turístico industrial, que Uýra reivindica: que seja um polo florestal!

Com seus rastros que transitam entre floresta e cidade, Uýra parece defender outro projeto de região. Como um bicho anfíbio, a artista clama por uma vida diferente na água e na terra, onde a contaminação hídrica e o desmatamento possam ser controlados, a vida de multiespécies possa ser conservada.

Uýra desloca sua calda longa por entre as cidades e matos, deixando essa mensagem, de que a ocupação na região pode e deve ser diferente. Nas suas obras mais recentes, inclusive, tem optado por fazer menos denúncias e frutificar mais imaginários de conservação da vida, que pode ser, inclusive, menos heteronormativa.

Recentemente Uýra tem reflorestado imaginários sobre a região, como nos termos de uma agenda política de fabulações indígenas, com fotoperformances onde o fogo não queima a mata, onde a força da tajá está impressa na sua face humana. Rios, pontes, mata e bichos atravessam suas fotografias, e ela retribui se transfigurando em multiespécies mais que humanas.

Referências

Didi-Huberman, G. (2015).. *O pensar debruçado*. KKYM.

Foster, J. B. (2005). *A Ecologia de Marx: materialismo e natureza*. Civilização Brasileira.

Hatoum, M. (1994). *Relato de um certo oriente*. Companhia das Letras.

Oliveira, J. A. (2003). *Manaus de 1920-1967*: *a cidade doce e dura em excesso*. Valer.

Simões, I. B. S. (2021). *Habitação popular na área central de Manaus: processos de territorialização e de desterritorialização de palafitas e flutuantes*. (Dissertação de mestrado). FAU-USP.

Souza, R. (2018). *Fontes de Urbanização sobre as águas: um panorama das intervenções do PROSAMIM em Manaus*. (Dissertação de mestrado). FAU-USP.

:ENSAIO DE ARTISTA

DA SÉRIE *MIL (QUASE) MORTOS*

Uýra Sodoma

UÝRA, 33 anos, indígena em diáspora, dois espíritos (Travesti), habitante de Manaus, Amazonas, Brasil

É Bióloga, Mestra em Ecologia da Amazônia e atua como Artista Visual e Arte-educadora de comunidades tradicionais. Mora em um território industrial no meio da Floresta, onde se transforma para viver uma Árvore que Anda, sempre criada com elementos orgânicos. Já participou de mais de 50 exposições coletivas, nacionais e internacionais, e apresentou 5 individuais, incluindo sua estreia no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil, e Currier Museum of Art, Estados Unidos. Foi destaque da 34° Bienal de São Paulo, da Bienal Manifesta! (Kosovo), da 13° Bienal de Arquitetura de São Paulo e da 1ª Bienal das Amazônias, além de vencedora do Prêmio EDP nas Artes - Instituto Tomie Ohtake, do Prêmio PIPA 2022, do Prêmio SIM à Igualdade Racial 2023 e do Prêmio FOCO Arte Rio 2023. Uýra utiliza o corpo como suporte para narrar histórias de diferentes Naturezas via fotoperformance, performance e instalações. Se interessa pelos sistemas vivos e suas violações, e a partir da ótica da diversidade, dissidência, do funcionamento e adaptação, (re)conta histórias naturais, de encantarias e diásporas existentes na paisagem floresta-cidade. Suas obras compõem acervos nacionais, de colecionadores e de instituições, tais como a Pinacoteca de São Paulo, Instituto PIPA, e internacionais como Castello de Rivoli (Itália), Institute for Studies on Latin American Art of New York (ISLAA), Currier Museum of Art e Los Angeles County Museum of Art, Estados Unidos.

FROM THE SERIES *THOUSAND (ALMOST) DEAD*

Uýra Sodoma

UÝRA, 33, indigenous in diaspora, two spirits ("Travesti"), living in Manaus, Amazonas, Brazil

She is a biologist with a Master's degree in Amazonian Ecology and works as a visual artist and art educator for traditional communities. She lives in an industrial territory in the middle of the forest, where she transforms herself to live a Tree that Walks, always created with organic elements. She has participated in more than 50 group exhibitions, nationally and internationally, and has presented 5 solo exhibitions, including her debut at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, Brazil, and the Currier Museum of Art, United States. She was featured in the 34th São Paulo Biennial, the Manifesta! Biennial (Kosovo), the 13th São Paulo Architecture Biennial and the 1st Amazônias Biennial, as well as winning the EDP in the Arts - Tomie Ohtake Institute Award, the PIPA 2022 Award, the YES to Racial Equality 2023 Award, and the FOCO Arte Rio 2023 Award. Uýra uses the body as a support to tell stories of different natures through photoperformance, performance and installations. She is interested in living systems and their violations, and from the perspective of diversity, dissidence, functioning and adaptation, she (re)tells natural stories, enchantments and diasporas that exist in the forest-city landscape. Her works are included in national collections, those of collectors and institutions such as the Pinacoteca de São Paulo, the PIPA Institute, and international collections such as Castello de Rivoli (Italy), the Institute for Studies on Latin American Art of New York (ISLAA), the Currier Museum of Art and the Los Angeles County Museum of Art, United States.

Imagens:

[de 1 a 9] Uýra Sodoma, *Boiúna*, 2019, da série *Mil (Quase) Mortos*

[de 10 a 18] Uýra Sodoma, *Caos*, 2018, da série *Mil (Quase) Mortos*

Fotografias: Matheus Belém

:ENTREVISTA

O coletivo Manifesto Crespo e a potencialidades das intervenções antirracistas na cidade de São Paulo[1]

The Manifesto Crespo collective and the potential of anti-racist interventions in the city of São Paulo

El colectivo Manifesto Crespo y el potencial de las intervenciones antirracistas en la ciudad de São Paulo

Débora Machado Visini
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

RESUMO

O objetivo da entrevista é apresentar o coletivo Manifesto Crespo, abordando algumas de suas produções e a maneira como elas se relacionam às interfaces e potencialidades crítico-epistêmicas da arte enquanto instrumento de subversão, renovação e reinvenção que possibilita a produção de narrativas e projetos de mundo diversos, oportunizando uma mudança macro e micropolítica. O foco de interesse e convergência da entrevista são as práticas de arte nos espaços públicos, demonstrando que nestes gestos criativos e ativistas, e sobretudo, pautados em uma produção comunitária, o coletivo inverte o sentido colonial das práticas de apropriação (que foram e são utilizadas pelo pensamento hegemônico, eurocêntrico, eugenista, cisheteronormartivo, entre outros) e reinventam suas próprias formas de reapropriação a partir da sua potencialidade de produção artística.

Palavras-chave: coletivos, intervenções, espaço público, América Latina, arte e ativismo

Trabalho submetido: 10/7/2024
Aprovado: 16/9/2024

ABSTRACT

The aim of the interview is to present the Manifesto Crespo collective, looking at some of its productions and how they relate to the interfaces and critical-epistemic potential of art as an instrument of subversion, renewal and reinvention that enables the production of diverse narratives and world projects, providing opportunities for macro and micro-political change. The focus of interest and convergence of the interview is art practices in public spaces, demonstrating that in these creative and activist gestures, and above all, based on community production, the collective inverts the colonial sense of appropriation practices (which were and are used by hegemonic, Eurocentric, eugenicist, CIS-heteronormative thinking, among others) and reinvents its own forms of reappropriation based on its potential for artistic production.

Keywords: collectives, interventions, public space, Latin America, art and activism

RESUMEN

El objetivo de la entrevista es presentar el colectivo Manifesto Crespo, examinando algunas de sus producciones y cómo se relacionan con las interfaces y el potencial crítico-epistémico del arte como instrumento de subversión, renovación y reinvención que permite la producción de diversas narrativas y proyectos de mundo, proporcionando oportunidades para el cambio macro y micro-político. El foco de interés y convergencia de la entrevista son las prácticas artísticas en el espacio público, demostrando que en estos gestos creativos y activistas, y sobre todo, a partir de la producción comunitaria, el colectivo invierte el sentido colonial de las prácticas de apropiación (que fueron y son utilizadas por el pensamiento hegemónico, eurocéntrico, eugenista, cisheteronormativo, entre otros) y reinventa sus propias formas de reapropiación a partir de su potencial de producción artística.

Palabras clave: colectivos, intervenciones, espacio público, América Latina, arte y activismo

Débora Visini é doutoranda em Artes Visuais na Unicamp, obteve seu mestrado em 2017 na Universidade Federal da Paraíba, bacharelado (2013) e licenciatura (2015) em História na Universidade de São Paulo.
https://orcid.org/0000-0001-9177-1086 | dehvisini@gmail.com

O coletivo Manifesto Crespo e a potencialidades das intervenções antirracistas na cidade de São Paulo

Débora Visini: Como e quando o coletivo foi formado?

Nina Vieira[2]: O coletivo Manifesto Crespo foi formado em 2011 por seis jovens pretas da cidade de São Paulo que tinham em comum uma discussão pulsando sobre cabelo crespo, e sobre como as nossas relações sociais e a nossa vivência de mulheres pretas de cabelo crespo estavam cruzadas. Então, esse grupo se deu com uma composição mista entre pesquisadoras de arte e sociedade, todas com práticas artísticas caminhando em paralelo às formações acadêmicas. Hoje, identificamos que nossas principais discussões permeiam corpo e identidade; então, a estética é um assunto recorrente que surge com penteados, moda, estamparia, dança, pesquisando o legado da população negra no Brasil. Até hoje o cabelo é um tema que borbulha, segue atual e necessário para nossa comunidade, mas a gente começou a transitar por várias linguagens, sempre caminhando junto da educação e do acolhimento, recebendo educadores, mães brancas de crianças negras, artistas e estudantes. Temos uma preocupação com a implementação das Leis 10639 e 11645[3] , e além de oferecer formações, buscamos informar e pressionar para que sejam aplicadas.

Então, o coletivo Manifesto Crespo nasce como esse núcleo de mulheres, que pesquisam, atuam com práticas de geração de renda e educação. Atuamos de forma independente, apoiadas por políticas públicas de cultura, campanhas e movimentos comunitários, e através de prestação de serviços para instituições culturais e de educação. Estamos hoje sediadas na Casa Crespa, nosso quilombo urbano matrigestado, um espaço multifuncional que recebe propostas de vivências, residências de arte e gastronomia, e claro, as festas. No rastro das organizações do movimento negro que nos antecederam, partimos das oficinas de tranças há uma década, para nos tornarmos referência nas pesquisas que encabeçamos e a representação de um grupo maior, como se a gente fosse uma coalizão de várias parceiras que sempre estão junto, apoiando as ações do coletivo.

1 Entrevista conduzida por Débora Visini na cidade de São Paulo no dia 29/06/2024.

2 Nina Vieira é uma das integrantes do coletivo Manifesto Crespo.

3 As Leis 10639 de 2003 e 11645 de 2008 foram marcos importantes na educação brasileira ao alterarem a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) que passaram a incluir a história e cultura afro-brasileira e indígena obrigatoriamente nos currículos escolares.

Nos vemos como uma grande família muito heterogênea em origens, idades, etnias e orientações de gênero. No fim das contas, vamos misturar arte com muitas coisas: pesquisa, documentário, formações, junto com uma atuação política em marchas e manifestações, especialmente as encabeçadas por mulheres pretas. Na festa Di Rainha, por exemplo, nós produzimos um espaço multiartístico com produções de mulheres em evidência; rolam performances, saraus, *slams*, discotecagem e pequenos shows.

Débora Visini: Pensando nessa forte atuação de mulheres no coletivo, e junto com a descrição de vocês no LAPORA – um grupo de pesquisa que investiga práticas antirracistas no Equador, Brasil, Colômbia e México, da Universidade de Cambridge[4] – um dos principais objetivos do coletivo, gestado e gerido por mulheres negras, é promover a autoestima das mulheres negras e reconectá-las às suas origens e memórias dentro da diáspora africana, valorizando as particularidades e potencialidades dos corpos negros. Pensando nessas particularidades, vocês sentem alguma afinidade relevante com alguma vertente do feminismo?

4 https://www.lapora.sociology.cam.ac.uk/pt-br. (Acessado em 07/07/24).

Nina Vieira: O coletivo não se nomeia enquanto uma organização radicalmente fechada com algum setor do feminismo específico, mas nós estamos muito próximas às discussões e reflexões do feminismo interseccional, do feminismo decolonial e das práticas de povos ligados à terra, então é muito importante para nós, enquanto mulheres pretas, mulheres afrobrasileiras, mulheres afro-indígenas, que somos muitas de nós, dialogar com as mulheres indígenas, entender as lutas dos povos originários, não somente das mulheres, mas como um todo, é muito importante para a gente. Por esse caminho que seguimos, é uma prática muito feminista, se pensarmos no que herdamos, das atuações de mulheres negras em movimento como o Geledés, a Crioula, e as matriarcas à frente da costura e do sustento da vida.

Débora Visini: E vocês têm contato ou fazem referência a algum outro coletivo de mulheres na América Latina?

Nina Vieira: Sim, nós estamos sempre em uma rede de contatos, em breve faremos uma troca com o coletivo colombiano *Mujeres Bareales*, que visitará a Casa Crespa. Em termos de trabalho gráfico, produção na cidade e espaço público em geral, temos bastante admiração pelo coletivo de mulheres artistas e muralistas portorriquenhas *Moriviví.*

Débora Visini: Vocês consideram o trabalho do Manifesto Crespo arte e/ou engajamento social?

Nina Vieira: Nós somos um grupo de artistas e educadoras, coisas que trazem uma dimensão social intrínseca; a questão artística vem desde antes da militância em si, mas o engajamento social é presente. Também como gestoras culturais, nós agora temos um espaço físico onde nossas ações acontecem e são planejadas, a Casa Crespa. Um espaço que está localizado em um território de memória negra, que é o Quilombo do Jabaquara, um espaço que tem essa história, que é onde nós iremos gestar e gerir nossas práticas artísticas e educativas. Então nós fazemos arte e engajamento social

Débora Visini: O Manifesto Crespo também produz intervenções no espaço público? Quais foram as intervenções mais impactantes?

Nina Vieira: A gente costuma fazer intervenções com artes visuais no espaço público de maneira paralela a marchas e atos, fazendo parte do corpo de manifestantes e contribuindo artisticamente, deixando vestígios no espaço. Como foi na marcha para Marielle Franco, no "Dia da Mulher Negra, Latino-americana e Caribenha", que é no 25 de Julho; bem como o Julho das Pretas, na Marcha Mundial das Mulheres em 8 de Março, outras caminhadas e eventos, nós vamos "lambendo" pôsteres no caminho. Também tem algo que é muito nossa cara, que são as criações coletivas em muros e tecidos. Bebendo na fonte de símbolos Adinkra, partilhamos este conhecimento e convidamos as pessoas para a produção com carimbos ou máscaras de stencil, resultando em murais e na performance *Gira de Onnim.* Em muralismo, produzimos a série de grande formato intitulada *Pisando em espinhos e colhendo rosas*[5] , registrando

5 O título do trabalho do coletivo é inspirado no artigo da agente de saúde e educadora social Luiza Fabiana dos Santos, "Pisando em espinhos e colhendo rosas", publicado em O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe, organizado por Jurema Werneck, Maisa Mendonça e Evelyn C. White (2000).

por meio de colagens, com simbologias africanas e elementos do nosso imaginário afrobrasileiro, figuras de trajetória significativa para suas comunidades, como a Dona Maria do Quilombo da Caçandoca, que foi retratada no primeiro mural dessa série. Uma ação que tematiza uma pauta muito importante para a sociedade brasileira nesse momento foi a campanha realizada por meio de arte de rua, chamada “Mostra Nacional Juízas Negras pra Ontem” (Fig. 1), da qual participamos junto a 24 artistas negras, onde todos ao mesmo tempo, produziram um trabalho neste tema e colaram os pôsteres em espaços de grande circulação espalhados pelo Brasil. A intenção era fomentar o imaginário e pautar a opinião pública acerca da presença de uma mulher negra no Supremo Tribunal Federal. Essa instituição tão importante para nossa democracia nunca teve a participação de uma mulher negra; apesar de sermos uma parcela expressiva da população deste país, a gente teve um número irrisório de participação de ministros negros e de ministras mulheres. Então essa seria uma possibilidade de romper com essa triste estatística, que poderia mudar o rumo da nossa história, nesse momento que é tão importante a presença de pessoas que reflitam sobre a demanda da nossa população de forma transversal, quando diferentes violências e apagamentos vão sendo perpetuados a partir de algumas práticas que o STF tem a possibilidade de pautar, discutir, modificar.

Neste sentido, a campanha “Juízas Negras para Ontem”, que aconteceu em setembro de 2023, com a participação de artistas de diferentes linguagens, origens e narrativas compondo essa voz, foi ativado em vários lugares do mundo, como forma de visibilizar essa questão, e teve a produção de murais com lambes em vários lugares ao mesmo tempo. É muito importante, mas não é sobre um cargo específico, embora naquele momento a mudança desses cenários estivesse em discussão. Essa é uma discussão sobre representação nas instâncias de poder, uma mudança de rumo na história. Como educadoras que somos, nos interessa pensar nos imaginários e em como fomentar um referencial positivo, como semear imagens que ainda não foram vistas, plantando uma nova imaginação, com agência e gerência de mulheres negras sobre a sua própria vida e o reconhecimento da sociedade em que elas estão inseridas.

Fig. 1 - Autoria Desconhecida, Fotografia, 2023. Mural na Avenida Paulista, 2230, em São Paulo (SP). Imagem cedida pelo coletivo Manifesto Crespo.

Débora Visini: É bem interessante você mencionar isso, pois parece que em um esforço constante para reescrever o curso da história da arte, os artistas e coletivos recorrem à reapropriação de discursos, imagens, arquivos, materiais e práticas como meio de reestruturar a memória e a identidade de grupos frequentemente excluídos de narrativas convencionais. Vocês acham que o coletivo faz isso de alguma maneira? Existe certo impulso ativista nessas práticas artísticas produzidas pelo Manifesto Crespo que invertem um sentido colonial a partir da reinvenção de práticas, da reapropriação de narrativas, ou mesmo da ocupação do espaço público?

Nina Vieira: Bem, no trabalho que estávamos comentando anteriormente, a imagem produzida traz o olho de uma mulher negra, em contraponto à clássica representação da justiça como uma

pessoa sentada, de olhos vendados, passiva e cega. Sabemos que nossa justiça não enxerga uma série de pessoas, grupos e demandas do povo brasileiro. A nossa reivindicação foi no sentido de cobrar por reparação histórica, com uma justiça que olhe para os fatores da nossa constituição enquanto sociedade colonial, que traçaram e até hoje demarcam desigualdades. A obra exibe um círculo com um olho, rodeado por figuras geométricas, inspiradas em nossa pesquisa visual embasada no oeste do continente africano. As produções estéticas desses povos, compostas por arte têxtil, arquitetura, produção de objetos em bronze, em cerâmica, são vastas e repletas de poesia. Nos inspiramos também no universo gráfico dos povos originários do Brasil; essa tem sido uma pesquisa na qual o coletivo Manifesto Crespo se debruça desde 2015 e a gente trouxe essas referências para a produção visual da peça gráfica, bem como carregamos em nossa identidade visual como um todo. Entendemos que tudo isso vai estar massivamente no espaço público, dialogando com a cidade, enquanto a gente comunica de uma forma subjetiva que somos mulheres negras, falando com um repertório visual próprio. Vale ressaltar que esses cartazes foram aplicados em grupos, eram muitos pôsteres juntos compondo paredões, empenas, grandes formatos fixados durante uma semana de intervenções[6].

6 https://www.juizasnegrasparaontem.com.br/ (Acessado em 07/07/24).

Ou, seja, quando a gente se coloca para refletir sobre a presença negra, transitando com seu corpo e identidade de uma forma livre e libertária, estamos propondo uma atuação política, porque o nosso corpo é político. Então, ao longo da nossa história, o nosso modo de caminhar, comer, nos relacionarmos, toda nossa cosmovisão foi sendo apagada, propositalmente invisibilizada; trazer isso à tona é um processo político, porque a estética não está esvaziada da política, ela não é só visual, ela é ligada à nossa forma de praticar a vida. Em artes africanas, por exemplo, os objetos não carregam finalidade puramente estética; elas são belas, sim, mas não têm função decorativa, elas têm utilidade, assim como para os povos originários aqui de Abya Yala, que também produzem nesse sentido. Então, esse é um resgate que tentamos trazer, pois percebemos que na subjetividade das mulheres negras, isso

foi profundamente danoso, a gente foi sendo enquadrada em padrões, anulando todas essas práticas que a gente falou aqui, como caminhar, como viver, como se relacionar em grupos, como educar as crianças, esse resgate está presente para o individual, mas também para o macro, para o político como um todo. Isso se expressa no caminhar individual de cada pessoa que está nesse despertar, como também no espaço público. Quando olhamos para trás, vemos que há 15 anos o contexto das mulheres negras em São Paulo apresentava uma grande diferença nessa possibilidade de existir de um jeito diverso. Por isso a gente se coloca como uma das referências que fez emergir esse legado, esse resgate do cabelo crespo, do *black power,* de pontos importantes da identidade negra, dessa possibilidade de poder comunicar através da vestimenta, do penteado, e como isso fortalece quando estamos em grupo, a gente se reúne para festas, tudo isso faz parte de um ativismo que não está em busca de convencer os outros, mas sim no fortalecimento da pertença em comunidade.

Débora Visini: É possível dizer que a produção do coletivo Manifesto Crespo é baseada, principalmente, nessas relações comunitárias?

Nina Vieira: Sim, temos como exemplo um trabalho que realizamos entre 2014 e 2015, em que promovemos um intercâmbio com comunidades lideradas por mulheres. Nós fomos para cinco territórios do estado de São Paulo: a Aldeia Guarani Tenindé-Porã, em Parelheiros; o Quilombo Caçandoca, em Ubatuba; a comunidade e centro cultural Orunmilá, em Ribeirão Preto; e o Jongo Dito Ribeiro, que é na fazenda da Roseira, em Campinas, e finalizamos reunindo as comunidades todas no Teatro Popular Solano Trindade, com a presença da cabinda Raquel Trindade, que ainda estava neste plano. Para este percurso, nós oferecemos oficinas para esses espaços, onde a prática de turbantes foi muita solicitada; íamos estabelecendo trocas, aprendendo sobre suas tecnologias ancestrais, como técnicas de plantio, jongo, percussão, ecoturismo, histórias das comunidades. Foi a partir dessa troca e escutas que produzimos, junto da Aimê Uehara uma série de documentários.

A gente sai da cidade de São Paulo, em um ônibus com cerca de 30 pessoas, em grupos majoritariamente compostos por mulheres, para fazer imersão nesses territórios, caminhadas, trilhas, vivências e celebração. Os encontros acontecem nos espaços comunitários, nas sedes das associações, em espaços que são utilizados pela comunidade do quilombo para fazer encontros, aulas, espaços multiusos que são usados para articulações políticas, reuniões, assembleias e educação.

Mas também gostamos muito de desenvolver trabalhos junto a ocupações, que são territórios ocupados pelo movimento sem teto, em feiras, em favelas, em centros de aglutinação política, social, cultural, são esses que acabam viabilizando o desenvolvimento das oficinas e das trocas.

Débora Visini: Nas palavras de Célia Regina Reis da Silva, em sua tese de doutorado, o coletivo Manifesto Crespo é destacado por seu "ativismo pautado em diálogos que promovem a valorização de culturas afrobrasileiras e pertenças negras, favorecendo movimentos e atitudes de negritude, com reconhecimento de suas estéticas e saberes, enfim, afirmando identidades negras" (Silva, 2016, p. 31). Ela também utiliza os termos processos educativos decoloniais, ações pedagógicas afro-populares, como as diversas intervenções produzidas por vocês promovem uma reflexão sobre o corpo negro, a diferença racial, a estética corporal de matrizes africanas e o contexto em que vivemos no Brasil?

Nina Vieira: Quando a gente traz a inserção de um elemento africano através de um símbolo ou de uma técnica de estamparia, ou uma técnica de amarração de turbante, vem tanta história com isso, de reinados e sabedorias, informações preciosas, que muitas vezes não tem uma formação na escola, pois os próprios educadores têm uma educação muito escassa sobre isso. Então, não é difícil as pessoas se espantarem com a profundidade desses saberes.

Essas ações pedagógicas populares e os processos educativos decoloniais que a Célia Regina menciona estão presentes em rodas de conversa e de acolhimento, na forma como nós, sendo um grupo de mulheres pretas, buscamos nos reunir, trabalhar e compartilhar o conhecimento. Geralmente estamos em roda e troca ideia de uma forma muito horizontal, no qual todo mundo tem espaço de fala e de escuta, a palavra vai circulando e agregando a memória de uma ou de outra, e como isso faz parte de um processo coletivo, de adoecimento e também de cura.

Débora Visini: Por falar em cura e nessa interface de produção natureza e arte baseada na comunidade, eu adoraria que que você falasse um pouco sobre o trabalho *Ewé: saberes ancestrais sobre folhas e ervas*, e explicasse um pouco a relação dele com uma biotecnologia ancestral e um pensamento ecológico, muito importante para a atual conjuntura em que vivemos.

Nina Vieira: Roda de Ewé começou com uma série de encontros realizados pelo Manifesto, que aconteciam na Casa Crespa, com mulheres que compartilhavam saberes ancestrais sobre o poder das ervas. Então a gente se coloca em uma roda para ouvir, uma à outra, sobre chás, xaropes, pomadas e toda a diversidade de medicinas naturais que herdamos das mais velhas, curandeiras, benzedeiras, parteiras, avós, que são detentoras de um saber poderosíssimo, ancestral, que não está necessariamente inserido na academia. Um saber que aparece, às vezes, em um olhar apropriado pela antropologia ou pela indústria farmacêutica, mas é importante que esses saberes sejam resgatados com relação à sua origem. Isso foi uma das inquietações que nos motivaram a promover esses encontros na casa. Hoje, esse projeto se expandiu para escolas, aconteceu em um formato de festival no Sesc Vila Mariana, que trouxe ainda mais formas de refletir sobre esse assunto, tanto por meio de vivências práticas quanto de performances artísticas, rodas de conversa, contação de histórias e palestras.

Convidamos a comunidade a pensar em como isso se conecta com um tema tão importante e atual que é a nossa conexão com a natureza, o nosso entendimento enquanto parte da natureza que somos, pois isso é um valor fundamental para as populações negras, herdado de uma forma muito camuflada pelos nossos antepassados e que está intimamente ligada a uma visão de mundo. Então, isso faz parte da vida cotidiana, como a gente se cuida, cuida do pensamento, cuida da cabeça, para ficar com a cabeça tranquila, fresca, para estar com ela fortalecida para as relações sociais. Isso está intimamente ligado às práticas presentes nas religiões de matriz africana e é importante ressaltar essa herança, essas práticas culturais e espirituais. Nós tivemos a oportunidade de ouvir Mães de Santo, Sacerdotes, Pesquisadoras de Fitoterapia que compartilharam saberes sobre banhos de ervas, práticas de acalanto, tecnologias poderosíssimas, que se fazem ainda mais necessárias hoje, já que nós estamos vivendo na cidade em busca dessa conexão. Esse espaço de desgarramento deixou todo mundo buscando essa conexão como se faltasse um pedaço que desenraiza a gente de coisas que nutrem a nossa alma, nutrem o nosso bem estar, através de um chá, um aroma, uma massagem; tudo isso é uma forma de tecnologia muito ligada ao saber feminino, da prática das mulheres.

Fica essa reflexão sobre corpo e natureza, nossa pertença ao território, a gente não está desgarrada da natureza, a gente é natureza, a gente flui como natureza, a gente funciona como natureza; e conhecer, respeitar e entender esses processos é fundamental para a gente poder educar as nossas crianças com um pouco mais de autoconhecimento.

E, pensando na conjuntura do país que a gente está, com tantas disputas por terras e por poder, essa conexão é muito necessária, pois não ter o direito à terra nos inválida da prática de outra forma de vida. Então, as populações e povos originários precisam da terra porque eles vivem em conexão com a terra, a gente precisa de terra para poder praticar o nosso modo de vida. As pessoas ligadas à terra são as guardiãs da sobrevivência como um todo.

A gente é natureza e a gente precisa ter acesso a isso, que é tão cobiçado pelo poder, para perpetuar as práticas de vida que são muito importantes para nós, assim como para o planeta como um todo.

Referências

Silva, C. (2016). *Crespos insurgentes, estética revolta, memória e corporeidade negra paulistana, hoje e sempre* (Tese de doutorado, PUC-SP). Pontíficia Universidade Católica.

Werneck, J., Mendonça, M. & White, E. (2000). *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe*. Pallas.

:ENSAIO DE ARTISTA

A PAISAGEM DESTA CAPITAL APODRECE

Juliano Menegaes Ventura
Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Diego Passos Amaral
Prefeitura Municipal de Florianópolis, Brasil

A paisagem desta capital apodrece é um cartaz-letreiro em fotocópia publicado em 2022 pela edicoes agua para cavalos. O trabalho foi elaborado com um fragmento gráfico do livro *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972) de Waly Salomão, que, na verdade, é uma frase do romance *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade. Apresentado como intervenção urbana, o cartaz cria pontuações discursivas na paisagem que buscam introduzir novas camadas de significado para a leitura crítica do lugar e do contexto territorial em que cada letreiro é inserido.

O cartaz-letreiro já foi veiculado no Eixo Monumental de Brasília, capital do Brasil, e em Florianópolis, Porto Alegre, Curitiba, Rio de Janeiro, João Pessoa e Natal. A proposta é apresentá-lo em todas as atuais 27 capitais dos estados brasileiros e em cidades que já foram capitais, como Piratini (RS), capital da efêmera República Rio-Grandense; Cachoeira (BA), Sede do Governo Provisório do Brasil em dois momentos do século 19; e Niterói (RJ), capital fluminense entre 1834 e 1894 e entre 1903 e 1975.

Edicoes agua para cavalos é um projeto editorial desenvolvido pelos artistas visuais Diego Passos e Juliano Ventura desde 2014 em Florianópolis, Santa Catarina. Sua produção, pensada a partir de táticas de reprodução e autopublicação, envolve o uso da fotocópia e da serigrafia e abrange cartazes, livretos, panfletos, camisetas entre outros meios. Algumas das publicações são veiculadas no espaço público como pontuações em muros, paredes, placas, paradas de ônibus, pedestais, tapumes e vitrines em diferentes cidades.

Trabalho submetido: 10/7/2024
Aprovado: 8/8/2024

Juliano Menegaes Ventura é artista visual, pesquisador e professor. Doutorando em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. É editor da "edicoes agua para cavalos" e do Jornal do Zinga.

julianovent@gmail.com

Diego Passos Amaral é professor da Educação de Jovens e Adultos da Prefeitura Municipal de Florianópolis. Mestre em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É editor da "edicoes agua para cavalos".

diegopassos987@gmail.com

A PAISAGEM DESTA CAPITAL APODRECE

Ministérios
A PAISAGEM DESTA CAPITAL APODRECE
Asa Sul

A PAISAGEM DESTA CAPITAL APODRECE

A PAISAGEM DESTA CAPITAL APODRECE
DRECE A PAISAGEM DESTA CAPITAL APO
ITAL APODRECE A PAISAGEM DESTA CAP
STA CAPITAL APODRECE A PAISAGEM DE

A PAISAGEM DESTA CAPITAL APODRECE

A PAISAGEM DESTA CAP
ITAL APODRECE
VENDE
3328-1000
WWW.
A VENDA
IMOVEIS
.COM.BR
ATENÇÃO

BENTO
GONCALVES
A PAISAGEM DESTA CAPITAL APODRECE

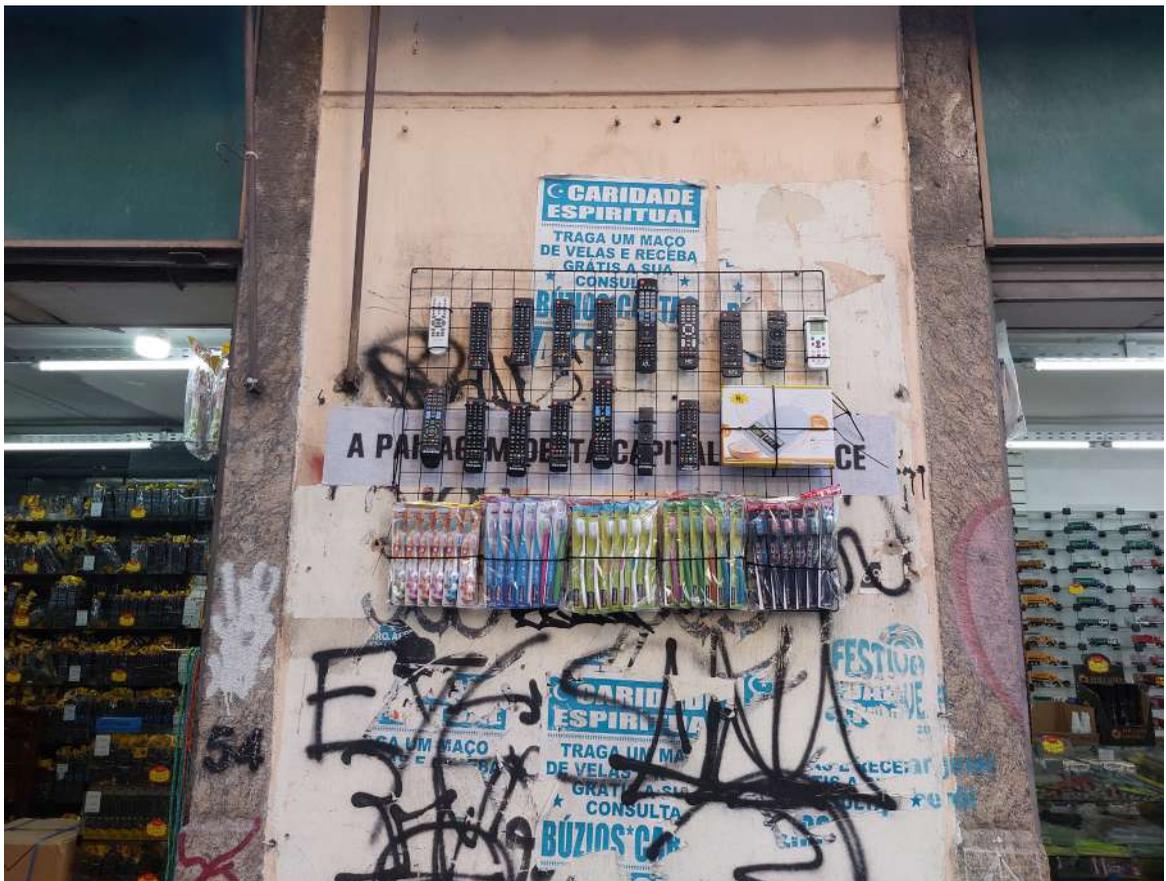
A PAISAGEM DESTA CAPITAL APODRECE

URBANO

A PAISAGEM DESTA CAPITAL APODRECE

HUMANO, URBANO, MODERNO

A PAISAGEM DESTA CAPITAL APODRECE

A PAISAGEM DESTA CAPITAL APODRECE

A PAISAGEM DESTA CAPITAL APODRECE

Legenda das imagens

1: Eixo Monumental, Brasília/DF, 2023. Fotografia: Diego Passos

2: Eixo Monumental, Brasília/DF, 2023. Fotografia: Diego Passos

3: Barra da Lagoa, Florianópolis/SC, 2023. Fotografia: Diego Passos

4: Praia dos Ingleses, Florianópolis/SC, 2024. Fotografia: Juliano Ventura

5: Praia dos Ingleses, Florianópolis/SC, 2022. Fotografia: Juliano Ventura

6: São Francisco, Curitiba/PR, 2023. Fotografia: Diego Passos

7: Azenha, Porto Alegre/RS, 2022. Fotografia: Diego Passos

8: Centro, Rio de Janeiro/RJ, 2023. Fotografia: Juliano Ventura

9: Centro, Rio de Janeiro/RJ, 2023. Fotografia: Juliano Ventura

10. Bessa, João Pessoa/PB, 2023. Fotografia: Diego Passos

11. Bessa, João Pessoa/PB, 2023. Fotografia: Diego Passos

12. Bessa, João Pessoa/PB, 2023. Fotografia: Diego Passos

13. Areia Preta, Natal/RN, 2023. Fotografia: Diego Passos

14. Areia Preta, Natal/RN, 2023. Fotografia: Diego Passos

ENTRETANTO, OLHO O CHÃO DE LISBOA

Jon Olier (Jonatas Olier Araújo da Silva)
Artista e ativista, Belo Horizonte, Brasil

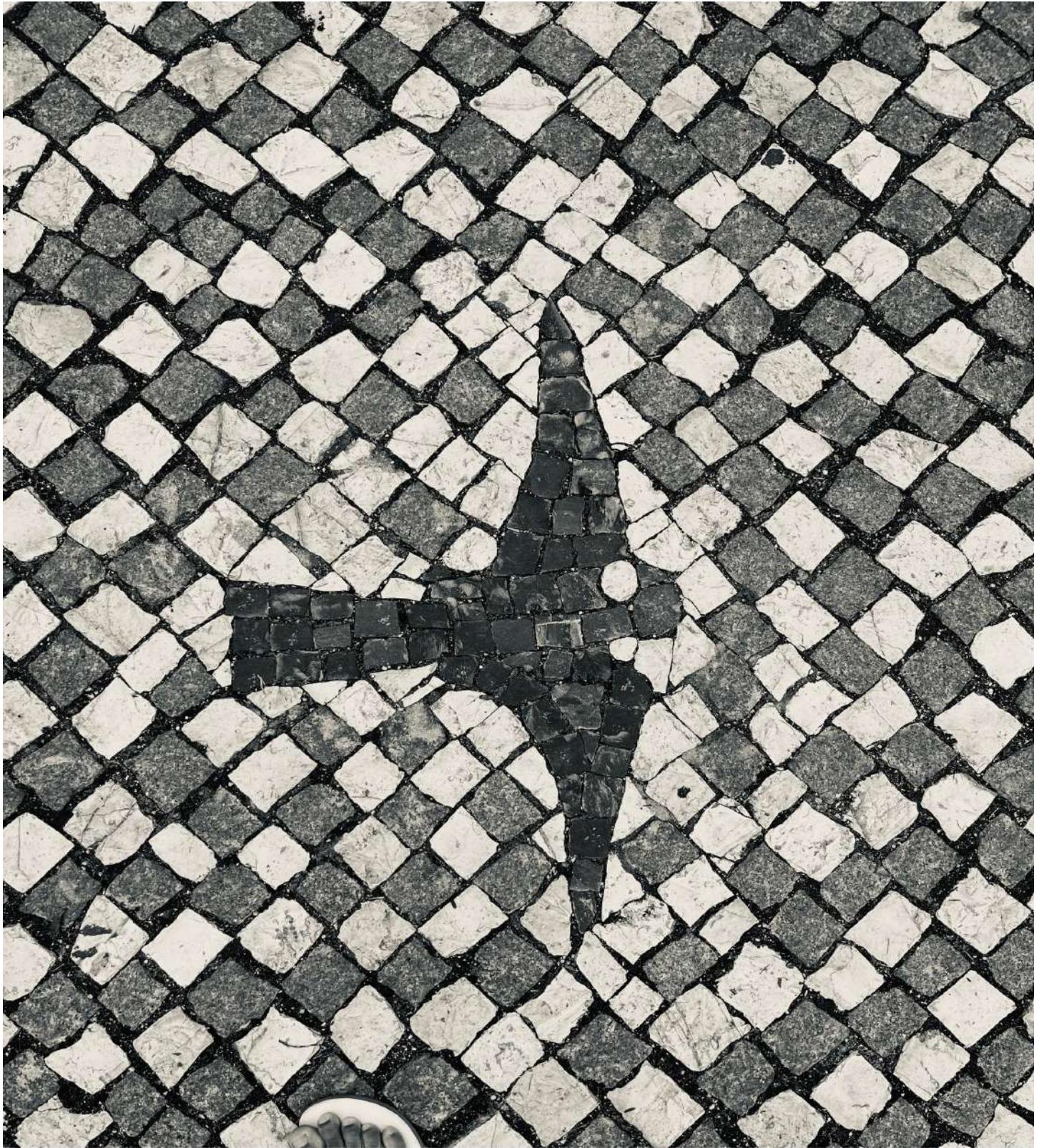
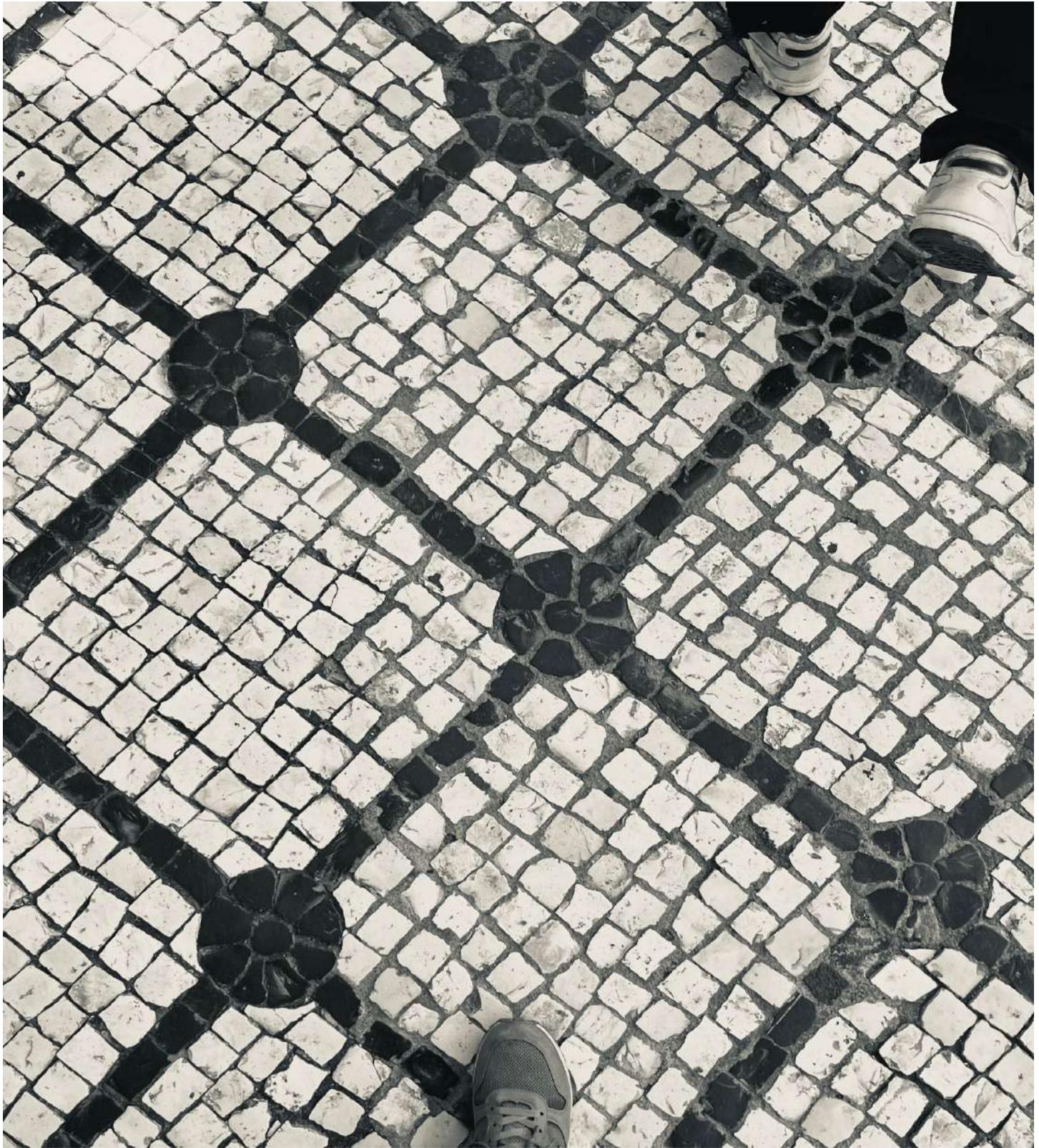
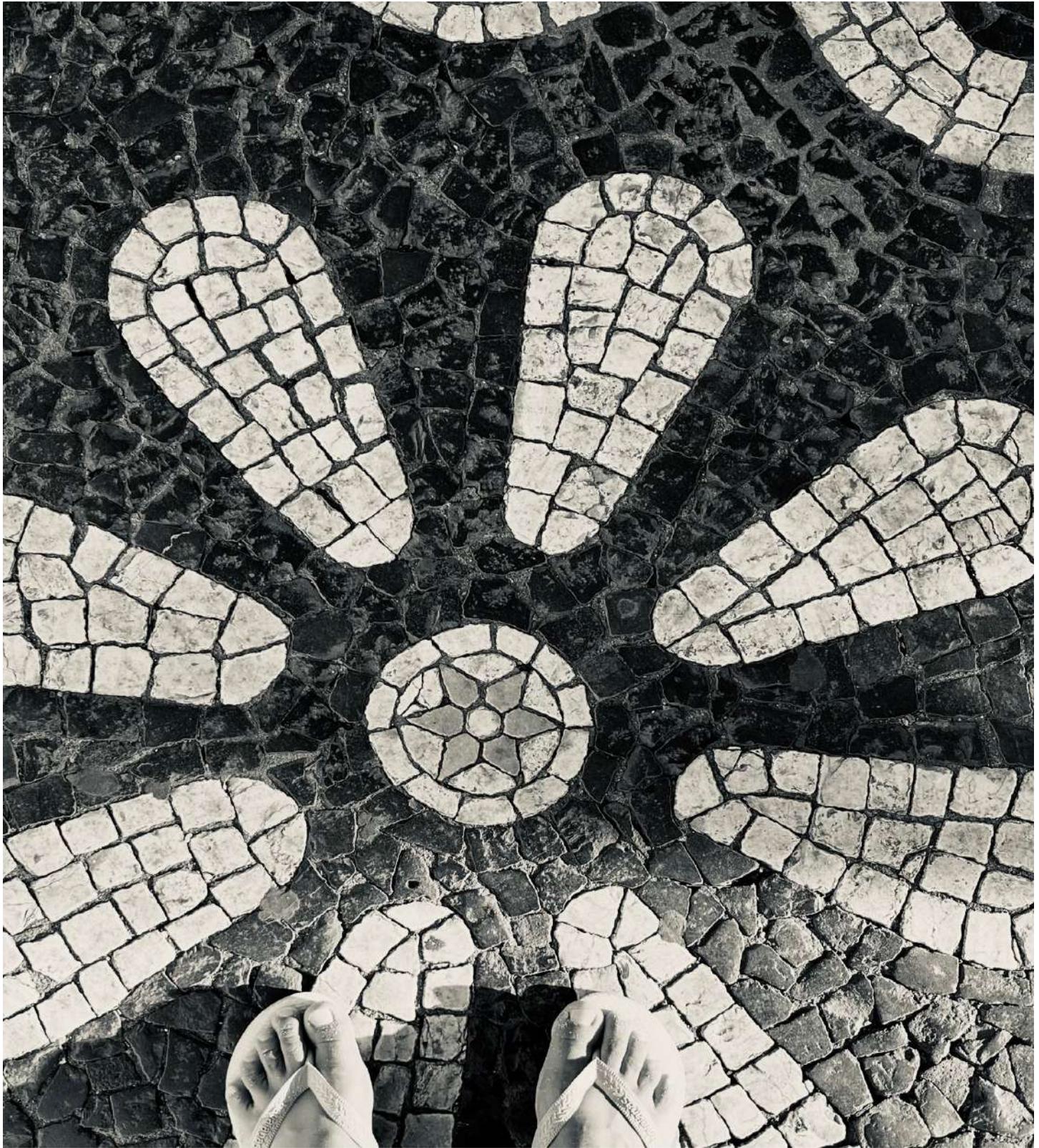
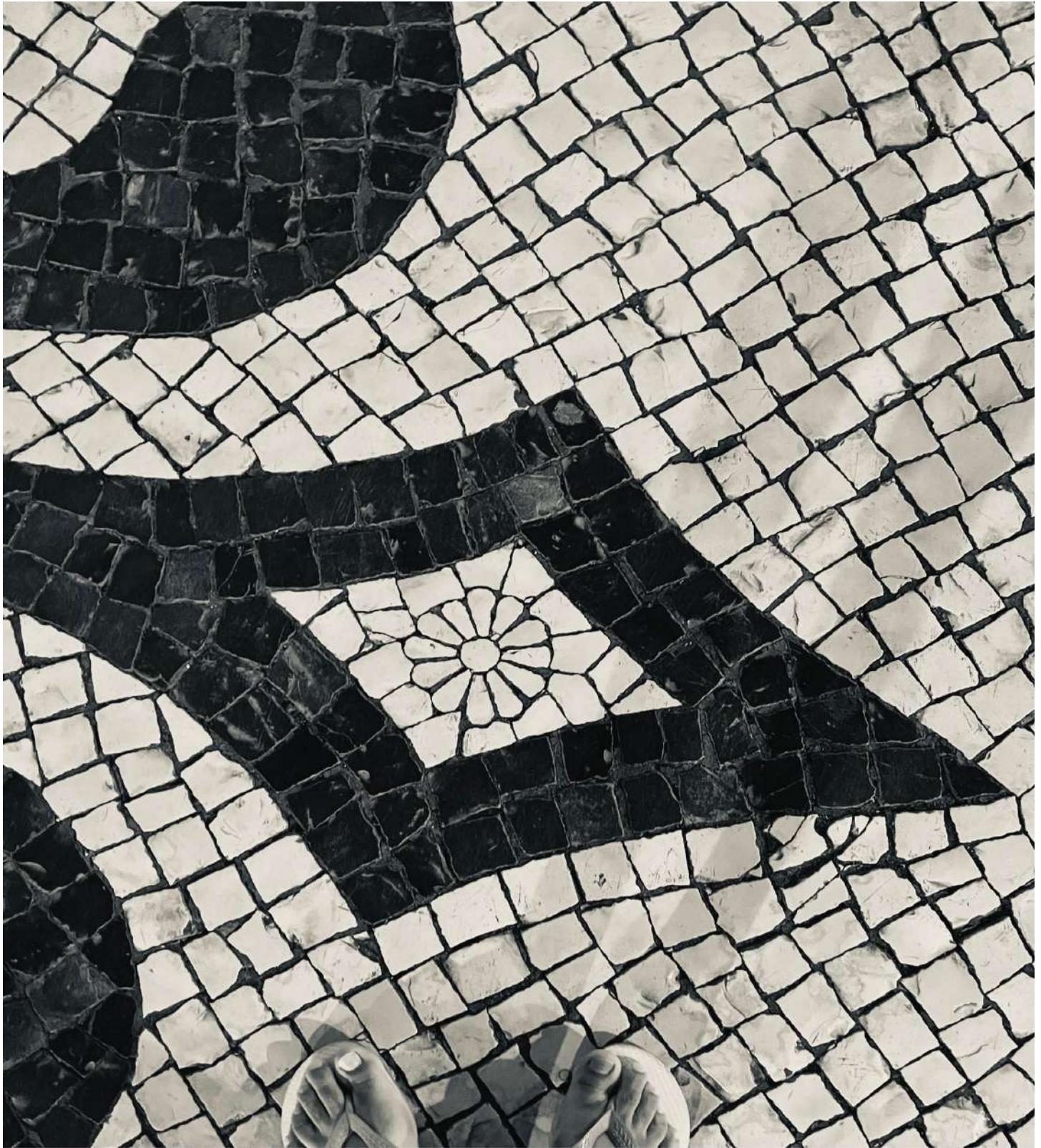
Trabalho submetido: 10/7/2024
Aprovado: 8/8/2024

As andorinhas anunciam a chegada do verão em Lisboa e a multidão de turistas que invadem a cidade aumenta em seu número cada vez maior. As redes sociais influenciaram profundamente o modo de conhecer a cidade nova: é preciso caminhar sempre em direção à melhor pastelaria, ao melhor elevador, o melhor bonde, o miradouro com o melhor pôr-do-sol... tudo sempre prenunciado por alguma entre as várias páginas de internet que divulgam o melhor dos "segredos" da cidade. Eu, caminho desatento, a olhar pequenas miudezas como o encontro de velhas amigas, a tonalidade do céu tão azul ou que árvore seria aquela se não é uma tília. Descubro, ao olhar para o chão, o que se tornaria meu jogo com a cidade: as famosas calçadas portuguesas, velhas conhecidas de alguém que mora em Belo Horizonte. Objeto desinteressante para os turistas tão afeitos a filas e quinquilharias, demandam caminhada livre, sem atenção focada no próximo ponto da moda. Me torno figura estranha, ando a olhar para o chão e querer fotografar e desenhar cacos de pedra. Começo a colecionar desenhos que remetem a negócios que já não existem, retratos da passagem do tempo e da substituição frenética das lojas que servem aos turistas. A pedra é uma pequena janela no tempo e me conecta num instante mesmo ao processo de confecção da calçada e à uma série de acontecimentos no palco máximo da cidade: a rua. ENTRE TANTO (fig. 01) é o jogo de palavras que primeiro me chamou a atenção nessa busca.

O negócio já não existe – será que existiu? A palavra, fora um mistério para mim por muito tempo: usada para expressar contradição no Brasil, denota simultaneidade para portugueses. O olhar atento ao chão revelou ainda resquícios do ofício do calceteiro, onde as cartografias formadas por pedras irregulares cedem lugar a pequenas miudezas escondidas. Os espaços entre os desenhos guardam pequenas estrelas de quatro, cinco ou seis pontas, flores, cruzes e figuras geométricas variadas. A delicadeza aparece de surpresa entre os grandes padrões geométricos, registros do momento em que algum trabalhador decidiu estender seu tempo e colocar no chão uma marca de que ali esteve. Talvez uma assinatura frente a este ofício silencioso e em desaparecimento. Um lapso no seu tempo de trabalho e no meu tempo de caminhada. Não consegui encontrar referências de quem tivera produzido tais calçadas.

As fotos foram feitas em Lisboa durante uma residência artística com a parceira Silvia Herval, a convite da Fogo Posto Associação (Portugal) e financiada com recursos da Funarte Mobilidade.

Jon Olier nasceu na cidade de Piranga/MG em 1992 e cresceu à beira do rio homônimo,no encontro das culturas caipira e marajoara. Artista e pesquisador da cultura popular mineira, encontra fôlego para suas produções nas trocas com o povo e a paisagem. É mestre em arquitetura e urbanismo pelo Npgau-Ufmg com a pesquisa “madeira, barro e pedra: as casas de roça na formação da paisagem rural de Piranga”. Ativista no Espaço Comum Luiz Estrela (Belo Horizonte), ocupa a casarona principalmente junto à Cozinha Comum, com quem foi residente na Bolsa Pampulha 2022. Em junho de 2024, durante residência em Lisboa, colecionou as fotos que fazem parte deste ensaio

https://orcid.org/0009-0000-7162-3780
jonatasolier@gmail.com

ENTRE
TANTO
EPAL
GAS

Cinemáticas errantes da Boca do Lixo

Wandering cinematics of Boca do Lixo

Cinemáticas errantes de Boca do Lixo

Marcos Bonisson
Universidade Federal Fluminense, Brasil

RESUMO

A proposta deste texto é refletir, através de uma narrativa geopoética, sobre as trajetórias e a poética cinemática do artista Rogério Sganzerla na Boca do Lixo e no mundo. A Boca do Lixo, situada no bairro Santa Efigênia, no centro de São Paulo, hoje também conhecida como Cracolândia, foi um ativo polo de intensa produção cinematográfica independente nas décadas de 1960 e 1970. Sganzerla foi um atuante crítico de cinema desse período, escreveu artigos marcantes para importantes publicações e filmou nesse topônimo de São Paulo várias cenas de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), um dos filmes mais emblemáticos da história do cinema brasileiro. A partir de uma grande amizade e de uma colaboração criativa nos últimos 15 anos de vida com o cineasta (1946-2004), este texto fez parte de minha pesquisa de doutorado no PPGCA-UFF, cujo título é *Rogério Sganzerla: poéticas cinemáticas de invenção.*

Palavras-chave: Rogério Sganzerla, poéticas cinemáticas, Boca do Lixo, errâncias

Trabalho submetido: 4/7/2024
Aprovado: 2/9/2024

ABSTRACT

The aim of this text is a reflection based on a geopoetic narrative about the wanderings and the cinematic poetic of artist Rogério Sganzerla in Boca do Lixo and around the world. Boca do Lixo was located in the Santa Efigênia neighborhood in the center of São Paulo, today also known as Cracolândia, was an active hub of intense independent film production in the sixties and seventies. Sganzerla was an active film critic of that period, writing remarkable articles for important publications and he filmed several scenes in this São Paulo toponym of *The Red Light Bandit* (1968), one of the most important films in the history of Brazilian cinema. Based on a great friendship and a creative collaboration over the last fifteen years of life with the filmmaker (1946-2004), this text was part of my PhD research at PPGCA-UFF, entitled *Rogério Sganzerla: cinematic poetics of invention.*

Keywords: Rogério Sganzerla, cinematic poetics, Boca do Lixo, wanderings

RESUMEN

El propósito de este texto es una reflexión a partir de una narrativa geopoética sobre las trayectorias y la producción cinemática del artista Rogério Sganzerla en Boca do Lixo y en todo el mundo. Boca do Lixo, ubicada en el barrio de Santa Efigênia en el centro de São Paulo, hoy también conocido como Cracolândia, fue un centro activo de intensa producción cinematográfica independiente en los años sesenta y setenta. Sganzerla fue un activo crítico de cine de ese período, escribió notables artículos para importantes publicaciones y filmó en este topónimo paulista varias escenas de *El Bandido de la Luz Roja* (1968), una de las películas más emblemáticas de la historia del cine brasileño, Basado en una gran amistad y colaboración creativa durante los últimos quince años de vida con el cineasta (1946-2004). Este texto forma parte de mi investigación de doctorado en el PPGCA-UFF, titulada *Rogério Sganzerla: poética cinemática de la invención*.

Palabras clave: Rogério Sganzerla, poéticas cinemáticas, Boca do Lixo, andanzas

Marcos Bonisson nasceu na cidade do Rio de Janeiro. É artista, professor de artes visuais da EAV-Parque Lage e doutor em Estudos Contemporâneos das Artes pelo PPGCA-UFF (2020-2024).
https://orcid.org/0000-0001-9312-3429 | marcosbonisson@gmail.com

Introdução

Tenho transitado errático por dentro e por fora mais que eu possa mensurar. Com frequência, isso implode como um quasar que pulsa e loa em sensações de alta frequência que até reverberam no vácuo de um corpo errante. Depois de andar a esmo por tantas cidades e campos, começo pelo descomeço, meu filme agora é outro, sem câmera ou projeção, filme de imersão amniótica com risco de sufocamento. Aqui nesse topônimo da Boca do Lixo, revisito situações significantes, mas desejo apenas desígnios providenciais que me deixem em êxtase e que eu possa partilhar com algum ledor atento à sua própria desatenção por textos contaminados. Sigo em digressões e achados urbanos como a intensidade de um vivente das ruas em uma esquina da Boca do Lixo que berrava repetidamente: "O dinheiro não compra as leis da surpresa". Até onde lembro, fui o único sujeito que testemunhou aquela cena "manicômica" de aguda lucidez, em uma tarde no centro vazio da cidade de São Paulo sob um céu cinza plúmbeo. Minha perambulação segue em ziguezague pela Rua Vitória e recomeço pelo lado externo do meio-fio especulando que as contingências letais, não importam quais, são ações da vida assassina contratadas por agentes da morte que nós nunca saberemos quem são. Registro esse monólogo interno. Isso poderia ser uma fala de algum detetive de araque, divagando pela Boca do Lixo sobre um submundo de um falso *film noir*. Antes de tropeçar mais um passo nessa região marginal, giro minha visão em direção ao outro lado da Avenida Duque de Caxias e observo o sublime dos corpos claudicantes, corpos desorganizados, corpos subdesenvolvidos com fome de tudo, organismos escangalhados, que nem eu, que transitam em direções divergentes com desejos dissidentes. Rogério Sganzerla mencionou o corpo subdesenvolvido quase como um estado de ascese em seu bombástico manifesto escrito aos 22 anos sobre o filme *O Bandido da Luz Vermelha*:

> Meu filme é um *far-west* sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma [...]. Porque o que eu queira mesmo era fazer um filme mágico e cafajeste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez

– acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido [...]. Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime. Jean-Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço. Em Glauber Rocha conheci o cinema de guerrilha feito à base de planos gerais. Fuller foi quem me mostrou como desmontar o cinema tradicional através da montagem. [...]. Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens. (Sganzerla, 2005, p. 39-40)

Fig. 1 - Pôster do filme O *Bandido da Luz Vermelha* (1968).

O corpo subdesenvolvido resiste. Sganzerla era um cineasta do corpo e da incorporeidade. Já tinha escrito sobre *Os Cineastas do Corpo (*1965) em artigo publicado no suplemento Literário do Estado de São Paulo, três anos antes de dirigir *O Bandido da Luz Vermelha*.

> Os cineastas do corpo têm como única revelação o corpo. O corpo é um elemento em conflito. Estamos diante de um cinema sensorial, de um cinema físico. É sintomático que um dos temas mais frequentes nestes realizadores seja justamente o amor pelo cinema [...]. Faço questão de frisar que os cineastas do corpo fazem um cinema provisório, irregular, moderno, afinal. (Sganzerla, 2001, p. 86-87)

Conheço-desconheço São Paulo, morei por um tempo nessa cidade e a visito quando posso. No entanto, sinto-me sempre perdido nessa geografia citadina, mesmo quando sei exatamente onde estou. “Perder-se também é caminho” (Lispector, 1948, p. 148), uma perdição que me norteia em grandes cidades. Gosto de metrópoles. Perambulo embaixo das marquises mirando a colmeia de vidas e sobrevidas indecifráveis. Pelas bordas, sempre em direção ao centro da periferia, em um transitar espiral sobre topologia sísmica mental que aguça todos os meus sentidos em decodificação e me fazem olhar meus pés sobre a calçada pegajosa, em uma dada esquina fétida dessa zona abjeta da cidade. O arquiteto e pensador italiano Francesco Careri nomeou essa ação de “transurbância” junto ao seu grupo de amigos *Stalkers* que divagavam e erravam por espaços citadinos: “A leitura da cidade atual, do ponto de vista da errância, baseia-se nas transurbâncias do grupo *Stalker* em algumas cidades europeias, a partir de 1995” (Careri, 2013, p. 30). Poéticas cinemáticas e pornochanchadas horripilantes foram realizadas na Boca do Lixo durante duas décadas (1960-1980). Sganzerla filmou muitas “cenas de cinema” nessas ruas do centro de São Paulo. Cenas fílmicas libertárias durante uma ditadura militar inclemente. Quase como se o submundo da cidade mais rica do Brasil o tornasse invisível ao totalitarismo, enquanto o olho mágico do ciclope errante Sganzerla ampliava a fala diegética dessa Boca para o mundo:

> Geograficamente, a Boca do Lixo se situa no bairro de Santa Efigênia e foi assim batizado pela crônica policial devido ao tradicional bate-bolsa ao longo de umas vinte quadras, entre as avenidas Rio Branco e Duque de Caxias. As prostitutas devem ter chegado primeiro, mas os distribuidores de filmes estrangeiros aí se estabeleceram desde o começo do século por causa da proximidade com a ex-rodoviária e entroncamento ferroviário, Estação da Luz/Sorocabana, espalhando latas de filmes e doenças venéreas pelo interior do Estado e outras capitais. (Ferreira, 2016, p. 29)

Sem nostalgia, sabemos que os anos dourados da Boca do Lixo se mesclaram aos anos de chumbo da ditadura militar, censuras, exílios e muitas derivas de cineastas sem rumo, não por estarem perdidos nessa parte da cidade, mas uma deriva de ideias e anseios produzida em divagações de dramas, sexo e desesperos por aquela estranha cartografia da Santa Efigênia que hoje, grotescamente, chama-se de "cracolândia", uma ferida gangrenada aberta no asfalto que nunca se fecha. Uma séria questão social negligenciada que tem ganância capital de pífios fins, justificada por meios medonhos através de seus agentes públicos e privados de podres poderes. Sinal de uma gentrificação galopante e tóxica. Porém, isso é atualmente. A partir dos anos de 1960, a Boca do Lixo foi uma Babilônia cinemática gerando quase tudo: produtoras, cineastas, técnicos, cinema pornochanchada, filmes de kung-fu, cinema marginal, dramalhões, filmes udigrudi, faroeste caboclo, filmes policiais e de sexo explícito. Grandes sucessos de bilheteria e muitos fracassos. Cola-se a isso uma transumância inenarrável de seres oriundos de todos os cantos, situação sintoma proporcionada pela antiga rodoviária localizada no centro da cidade de São Paulo. Tudo junto e misturado em uma grande bagunça urbana, seguida de um brado fílmico: Corta! A tarde cai sobre a Rua do Triunfo e sugere uma cerveja no botequim pé sujo da esquina. Não existem mais os bares *cults* da Boca: Pepe's, Barba Azul, Arpege ou o famoso Restaurante Soberano na Rua do Triunfo, onde a "fauna" da Boca do Lixo se encontrava durante as suas duas décadas áureas: cineastas, técnicos, prostitutas, meliantes, produtores, gigolôs, moradores etc. Sentado em uma

mesa de calçada, vasculho minha mochila à procura do meu binóculo de visão noturna comprado algumas horas antes em um camelô, por ali mesmo. Enquanto escrutino em modo binocular os becos escuros e as janelas dos moradores, penso na poética cinemática de Rogério Sganzerla sugerida pelo tradutor e ensaísta Steve Berg que me lembra a noção do termo *verbivocovisual* inventada por James Joyce e revisitada pelos irmãos de Campos em teoria e poética concreta:

> A- LOGOPEIA (a dança do intelecto entre as palavras). B- MELOPEIA (a ênfase no som). C- PHANOPEIA (a poesia de imagens visuais). Estratégia-mor "sganzerliana" de SELEÇÃO e COMBINAÇÃO de imagens, quando a fotografia e o material de arquivo cinematográfico SE VOLTAM SOBRE SI MESMOS obsessivamente, em eterno retorno, círculos concêntricos de informação e possibilidade. (Berg, 2010)

Sganzerla não inventou a Boca do Lixo, ela já existia banguela um segundo antes de o sol nascer. Ele apenas a esgarçou à dimensão cósmica com a verve flamejante de seus artigos e de seu extraordinário filme *O Bandido da Luz Vermelha*. Um *filme-soma*, como ele mesmo manifestou. Imagino o Cine Windsor na Avenida Ipiranga e todos os filmes que foram projetados em sua grande tela nas décadas de 1960 e 1970. O Cine Windsor foi fechado em 2012, como a maioria dos grandes cinemas do centro de São Paulo. É sempre complicado traçar genealogias com acuidade na cultura de um país que adora o termo "pioneiros" como explicação trôpega e deixa as pesquisas sérias de longa duração passarem incólumes. No entanto, reza a lenda cinéfila que os cineastas Ozualdo Candeias e José Mojica Marins foram os precursores nos anos de 1960 do que ficou conhecido como "cinema marginal", filmes idealizados naquela zona da cidade com muito pouco recurso. Diz-se que o filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, marcou definitivamente o começo de um ciclo de filmes bons, maus, péssimos e alguns inomináveis. O fato é que, a partir de 1968, houve uma explosão de produções cinematográficas de todos os gêneros e de caráter independente vomitadas pela Boca do Lixo. Nessa geografia foram realizados, em

profusão, filmes boçais e geniais sob o signo da transurbância, mesmo que não tenham necessariamente sido filmados no quadrilátero alucinado do bairro Santa Efigênia no centro de São Paulo. Essa independência de produção significava até terem sido realizados em outra localidade. O que contava era uma sincronia experimental que os conectava em contexto temporal de ideias. Dois exemplos cruciais dessa dinâmica é *Bang Bang*, de Andrea Tonacci, um romano radicado em São Paulo, e A *Sagrada Família*, do mineiro Sylvio Lanna, ambos filmes rodados em Minas Gerais. Essa independência fílmica não era uma onda nova, era um tsunami pós-cinema novo.

Fig. 2 - *Print screen* do filme *Boca Marginal* / minidocumentário (Cinema da Boca do Lixo / 2008). Direção: Bruno Queiroz. PUC-SP.

Rogério Sganzerla andarilhou pelo mundo, e parte dessa errância coincidiu com o auge da contracultura: Guerra do Vietnam, Woodstock, Bader Meinhoff, arte conceitual, Brigada Vermelha, ditadura militar brasileira, luta armada e cinema experimental, entre tantos. Depois de sair de Joaçaba, sua cidade natal, em Santa Catarina, onde escreveu e publicou o seu primeiro livrinho de contos aos 8 anos (*Novos Contos*), aos 11 anos redigia o seu primeiro roteiro para um longa-metragem e, aos 17, já estudando em São Paulo, começou a escrever artigos notáveis sobre cinema para o badalado Suplemento Literário do Estadão, a convite de Décio de Almeida Prado, em 1963. Seus artigos críticos de cinema eram fulminantes e chamaram a atenção imediata do universo cinematográfico brasileiro e foram muito além em sua escrita de invenção.

> Fez cinema com a máquina de escrever, não diferenciando o "escrever sobre cinema do escrever cinema" [...]. Nesse período conheceu Andreas Tonacci e realizou seu primeiro filme de ficção, curiosamente chamado Documentário, que conquistou o disputado prêmio JB Mesbla. Entregue pela atriz Helena Ignez, sua futura esposa e parceira, o prêmio lhe rendeu uma viagem para Cannes [...]. Na viagem de volta, escreveu no navio o roteiro de *O Bandido da Luz Vermelha*. O resto é mar. (Pizzini, 2010)

Fig. 3 - Rogério Sganzerla aos 21 anos cobrindo o Festival de Cannes de 1967 na condição de jornalista independente. Foto: acervo Rogério Sganzerla.

O resto é mar, mas é também terra e ar. Rogério e a sua companheira, a atriz e diretora Helena Ignez, andarilharam pelo mundo aproveitando para escapar ao brutal cerco que se apertava da ditadura militar brasileira. A barra estava pesada e, de algum modo, estavam sendo vigiados. Viajar pode ser muito bom, mas ser exilado ou se autoexilar é uma outra questão; no caso desse casal de artistas, talvez o melhor fosse se mandar para Andrômeda, a galáxia mais próxima da Via Láctea. Aliás, antes de saírem do Brasil, uma cena visceral do filme *Sem Essa Aranha* (1970) premonizou a situação. Enquanto Luiz Gonzaga, "O Rei do Baião", tocava em sua sanfona

a canção *Boca de Forno*, o ator Jorge Loredo, à la Zé Bonitinho, profetiza: "Está tudo errado. Há seis mil anos que está tudo errado", e Helena Ignez, em performance colérica, berra junto no terreiro: "Planetazinho vagabundo. O sistema solar é um lixo. Sub planeta". Erraram por Londres, Paris, Goa, Bahia, Nova York, no continente africano em Nigéria, Benin, Niger, Senegal, Argélia, Tunísia, filmaram um material extraordinário em Marrocos e no deserto do Saara. Errar no deserto é da ordem do sublime. Uma geopoética sensorial, ação radical de caráter ancestral. Ação ritual que invoca revelações sem deixar rastros nas areias do pretérito imperfeito. Aceitação da impermanência de coisas e seres frente ao inexorável tempo. Ato poético manifesto como os elementos selecionados e combinados de uma colagem sem fim no eterno agora.

> Elevar o pensamento à altura de uma cólera (a cólera suscitada por toda essa violência do mundo à qual nos recusamos a estar condenados). Elevar sua cólera à altura de um trabalho [...]. Protestar. Separar, rescindir as que pareciam evidentes. Mas, também, aproximar sobre um plano coisas que, em outro plano, parecem se opor. É, portanto, um ato de montagem. (Didi-Huberman, 2018, p. 86)

Com efeito, as ideias sobre andar como prática estética são antigas como o *flaneur* Baudelaire pelas ruas de Paris, antes e depois das reformas do Barão de Haussmann, entre 1853 e 1870, sob o Império de Napoleão III, indivíduos que transformaram a medieval Paris, com seus becos e vielas, em uma cidade esgarçada por grandes bulevares e avenidas. Haussmann foi chamado de o "artista demolidor" e ao mesmo tempo foi remodelador desse logradouro conhecido também como a "cidade-luz". Com tantos artistas e pensadores de todas as ordens na segunda metade do século XIX e começo do século XX, seria impossível que transmutações urbanas radicais não tivessem um impacto sensível nessa população e espelhasse ideias para todo mundo. De Walter Benjamin em seu livro *Rua de mão única - Infância berlinense: 1900*, onde o filósofo flanava em deambulações e pensamentos citadinos pelas ruas de Berlim, a João do Rio (Paulo Barreto) e toda a sua errância pela cartografia periférica da cidade do Rio de Janeiro no começo do século XX e todas as situações que podem se manifestar.

Fig. 4 - Fragmentos do filme O *Bandido da Luz Vermelha* (1968).

Caminhar, perambular, andarilhar e a sua produção de endorfina em neurotransmissores que ativam o prazer e a motivação, através de uma atividade essencial ao corpo por diferentes razões. Essa prática física foi um elemento que ampliou saberes ancestrais, desde que os primeiros hominídeos se levantaram e passaram a andar em modo bípede, inicialmente vendo desfocado, mas paulatinamente adicionando o sentido preciso da visão ao olfato para sobreviver nas grandes savanas africanas. Correr para caçar e correr para não ser caçado passou a ser a grande vantagem, mas outras dinâmicas relacionais com a paisagem também passaram a existir e territórios atravessados começaram a ser expandidos:

> Modificando os significados do espaço atravessado, o percurso foi a primeira ação estética que penetrou os territórios do caos, construindo aí uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura dos objetos situados. (Careri, 2013, p. 27)

Essa arquitetura dos objetos situados foi fundamental para uma nova dinâmica dos corpos. Ainda hoje, o ato de caminhar é um ritual sagrado para muito povos originários do Brasil e do mundo e, pode significar experiência e conhecimento sensível. Andanças-errâncias fazem parte da história e da pré-história. No final do século XIX, temos o jovem poeta Arthur Rimbaud (França, 1854; França, 1891) e seu companheiro, o poeta Verlaine (França, 1844; França, 1896), andarilhando por grande parte da Europa como errabundos. Anos depois, Rimbaud, aos 25 anos, chegaria à África para sua derradeira existência:

> Rejeitando a poesia como passatempo da adolescência, Rimbaud chegou ao porto de Áden, em 1880, movido por um angustiante impulso de autodescobrimento e pelo espírito de aventura. Passou os 11 seguintes tentando apagar o seu passado boêmio, perambulando entre a Etiópia e o Egito, comprando e vendendo café, peles, armas e talvez até mesmo, segundo algumas fontes, escravos. (Nichols, 2007, orelha do livro)

Em 1891, antes de deixar a Etiópia para ter a sua perna direita amputada na altura do joelho por um câncer nefasto e no mesmo ano falecer, aos 37 anos, em Marselha, Rimbaud foi um andarilho pelos desertos mais escaldantes da África. À frente de suas caravanas de comércio e contrabando, um homem alto de olhos azuis brilhantes e pernas longas guiava seus camelos e mercadorias com a destreza de um tuaregue nômade nascido com esse dom. Talvez essa errância tenha sido o seu último poema indesejado escrito nas areias de um deserto africano. Diferentemente de seu célebre poema *O Barco Bêbado (Le Bateau Ivre)*, escrito aos 17 anos.

Nem sempre a arte se funde à vida como um destino inexorável fabulado por demiurgos sarcásticos em algum parnaso hipotético. Na maioria das vezes, ela é operada como um conceito-pulsão por artistas radicais à deriva que têm em seu perder-se um caminho inequívoco, sem ponto de chegada. Vivem sem abscissas em mundos pressionados por realidades impostas. Desse modo, suas poéticas improváveis são como atos de guerrilha em permanentes processos de linguagem. O pensamento inventa e voa, mas o corpo nem sempre resiste a tantas contingências. A vida em si pode ser brutal. O poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (Egito, 1876; Itália, 1944) incentivou artistas italianos do movimento futurista a lutarem em trincheiras infernais da primeira grande guerra mundial como um ato poético simbiótico à vida. Um desses futuristas mortos foi o talentoso escultor Umberto Boccioni (Itália, 1882; Itália, 1916), considerado por muitos críticos de arte o maior porta-voz do futurismo; morreu por uma queda de cavalo em exercícios militares perto da cidade de Verona. Já os dadaístas transmutaram atos poéticos em anarquias cotidianas sem qualquer função utilitária, como

uma diatribe mordaz ao capitalismo maquinal da burguesia europeia. Sem sentido, a caminhada pela cidade banal dos dadaístas partindo da igreja Saint-Julien-Le-Pauvre em uma tarde chuvosa, em 14 de abril de 1921, foi uma proposição de errância citadina que continua tendo ressonância em ação poética na atualidade.

> A partir dessa simples ação foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território. Foi nessa perspectiva que foram aprofundados três importantes momentos de passagens da história da arte – todos eles absolutamente conhecidos dos historiadores que tiveram como ponto de inflexão uma experiência ligada ao caminhar. Trata-se das passagens do Dadaísmo ao Surrealismo (1921-24), da Internacional Letrista à Internacional Situacionista (1956-57) e do Minimalismo à Land Art (1966-67). Analisando-se esses episódios, obtém-se uma história da cidade percorrida que vai da cidade banal do Dadá à cidade entrópica de Smithson, passando pela cidade inconsciente e onírica dos surrealistas e pela lúdica e nômade dos situacionistas. A que é descoberta pela errância dos artistas é uma cidade líquida, um líquido amniótico em que se formam espontaneamente os espaços de alhures, um arquipélago urbano a ser navegado indo à deriva. (Careri, 2013, p. 28)

Foi na cidade de Curitiba no início dos anos de 1990 que eu tive pela primeira vez a lúcida percepção de que Rogério Sganzerla decodificava a cidade de um modo especial a partir de caminhadas. Esse modo polissêmico de decodificação urbana sempre teve muito a ver com o seu trabalho fílmico ou de escrita. Visadas citadinas se transmutavam em linguagem viva inserida em seus filmes e textos. À época, estávamos em Curitiba para filmar um concerto do maestro e compositor Hans-Joachim Koellreuter (Alemanha, 1915; Brasil, 2005). A peça sonora se intitulava *Rôdo*, que em japonês significa “trabalho”. O concerto de Koellreuter aconteceu em um canteiro de obras de uma construção com jovens músicos, alunos do maestro tocando a partir de partituras escritas especialmente para instrumentos de trabalho em construção: britadeiras, serras

elétricas, esmerilhadeiras de chapas de ferro, diferentes marretas e uma série de outros instrumentos operados naquela obra em andamento. Lembro que Rogério e eu estávamos fascinados enquanto filmávamos aquele concerto experimental de arte sonora. Por várias décadas, Koellreuter foi mentor de muitos músicos brasileiros brilhantes de todas as vertentes. Um artista muito respeitado por seu trabalho pessoal, assim como no campo da educação. Ele mesmo, um andarilho do mundo, fugiu da Alemanha nazista por sua família apoiar incondicionalmente o partido Nacional Socialista de Hitler. Já era um jovem músico concertista de renome na Europa quando chegou de navio ao Brasil, em 1937, no dia em que Getúlio Vargas decretou o Estado Novo. Logo após desembarcar, como um ato de boas-vindas ao avesso, foi preso pela polícia política de Getúlio como se fosse uma espécie de espião nazista, ele que fugia justamente de um regime político nazifascista que habitava, inclusive, o núcleo de sua família. Depois de passar algum tempo na prisão, foi libertado e passou a trabalhar fazendo um pouco de tudo para sobreviver em São Paulo, até ser descoberto por uma família alemã que o conhecia da Europa por sua fama de concertista; desse modo, o maestro foi encaminhado ao universo da música no Brasil. Deu aulas no início dos anos de 1960 na Universidade da Bahia, em Salvador, e, através do Instituto Goethe no Brasil, trabalhou longos anos na Índia, no Japão e em outros lugares do mundo. Hans-Joachim Koellreuter foi o precursor do dodecafonismo neste país e o seu legado musical é de extrema riqueza. O nosso vídeo *Informação Koellreuter* foi terminado anos depois com o apoio da RioArte e condensa registros preciosos de imagens, sons e falas desse músico inventor e de seu notável concerto *Rôdo*.

Os três dias que passamos na gélida Curitiba trabalhando com o maestro, Rogério e eu fizemos longas caminhadas a esmo pelo centro da cidade em noites muito frias. Rogério “confidenciou” que, se eu quisesse conhecer a alma do povo de uma dada cidade, eu deveria me atentar aos nomes dos estabelecimentos comerciais, coisas do tipo: *Padaria do seu Farinha ou Lojas de Pneu – Látex*.

Nunca esqueci essa dica. Coisas de ordem banal, mas, em contexto atual, percebo em sua observação que essa decodificação de Sganzerla capturada em eventuais perambuladas citadinas está presente em diatribes e paródias em todo o corpo de sua obra e, em consonância com os seus amigos, Hélio Oiticica e o poeta Haroldo de Campos. Oiticica afirmou em entrevista ao jornalista Alfredo Herkenhoff em 1978:

> Haroldo de Campos tem um negócio de *Delirium Ambulatorium*, de andar pelas ruas e descobrir coisas em todos os lugares e decodificar, à maneira dele de decodificar a cidade de Nova Iorque, tem muita afinidade comigo, você entende? Então, isso me interessa muito, ele decodifica as coisas de uma maneira muito complexa inclusive. Então, a única coisa que eu faço é isso, decodificar as coisas o dia inteiro. (Oiticica, 1978, entrevista)

Fig. 5 - Olhos de Sganzerla. Foto: Marcos Bonisson (década de 1990)

Considerações finais

Sigo sinuoso em campo estranho dos vários sentidos avessos. "Toda experiência é composta de rupturas e capturas, arquivos e anarquivos de uma só vez" (Manning, 2019, p. 140). O *quase--cinema* de Hélio Oiticica pulsa em minha cabeça em diferentes intensidades. Não o *quase-cinema* das *Cosmococas*, mas o de *Neyrótika* (1973) ou *Helena Inventa Angela Maria* (1975). Oiticica foi um andarilho em todo lugar que viveu: Londres, Nova York, Rio etc. Não à toa, seus dois últimos projetos realizados de proposição coletiva – *Acontecimentos poético-urbanos* – eram processos de suas andanças. Os dois espaços da cidade escolhidos eram relacionais às suas perambulações pelo Rio de Janeiro: Kleemania no Caju, onde realizou o seu *Contra-bólide: devolver a terra à terra* (Caju, dezembro de 1979) e *Esquenta pro Carnaval* (Morro da Mangueira, janeiro de 1980) e eu estive presente nos dois *Acontecimentos* na condição de artista convidado.

Em cruzamento multidimensional, volto à Boca do Lixo, precisamente na intercessão das Ruas Vitória e Triunfo com Sganzerla e Oiticica na cabeça, as esquinas parecem se alongar em meu campo de visão como uma estranha dobradura de tempo-espaço em perspectiva distorcida, para muito além do além, mas o som da rua se mantém eletrificado como Jimi Hendrix, penso numa constelação improvável de artistas de outras galáxias, avatares siderais, cavalos de santo da linguagem de outras dimensões, falanges do supra sensorial que vieram nos encantar com segredos de quasar. Em instinto cinemático, olho para o bueiro sobre o asfalto que absorbe o denso chorume do bairro, em arrepio viro a cabeça para o céu que paira acima de mim e vejo o lusco-fusco que engole a cidade junto com suas dobras, cortes e camadas de tudo. Errabundos têm corações em desassossego, compulsão de digressão, pulsão de ressignificação e se deleitam em andar à toa. Um grito lancinante de alguém atravessa o ar que chama alguém do outro lado da esquina, uma imagem acústica ecoa e o tempo recomeça no espaço desatento do meu corpo. Assim, um passo de cada vez e o prazer de deambular reativam o meu percurso errante na Boca do Lixo.

Referências

Berg, S. (2010). *Zonk! Crash! Boom! Orson, Oswald, Noel e João na Saganzerlândia ou Tamanho não é documento ou Um Pouco de Loucura Previne Um Excesso de Tolice*. (Catálogo - Ocupação Rogério Sganzerla). Itaú Cultural.

Bonisson, M. (2002). Áudio entrevista de Hélio Oiticica concedida ao jornalista Alfredo Herkenhoff [1978] In M. Bonisson, *Héliophonia*, vídeo, 17 minutos.

Careri, F. (2013). *Walkscapes: o caminhar como prática estética*: Editora G. Gilli.

Didi-Huberman, G. (2018). *Remontagens do tempo sofrido*. Editora UFMG.

Ferreira, J. (2016). *Cinema de invenção*. Azougue Editorial.

Háraway, D. J. (2019). Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In T. Tadeu (Org. e Trad.) *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Autêntica Editora.

Lispector, C. (1948). *A cidade sitiada*. Editora A Noite.

Manning, E. (2019). O que as coisas fazem quando se moldam: O caminho do anarquivo. In Ribeiro, W. & Brione, H. (Orgs.). *Arte: novos modos de habitar/viver*. Editora Intermeios.

Nichols, C. (2007) *Rimbaud na África* (orelha do livro). Editora Nova Fronteira.

Pizzini, J. (2010) *Pré-Ocupação De um visionário* (Catálogo - Ocupação Rogério Sganzerla). Itaú Cultural.

Sganzerla, R. (2005). Texto Manifesto – Cinema fora da lei. In T*udo é Brasil* (Projeto Rogério Sganzerla: fragmentos da obra literária). Editora Letra D'água.

Sganzerla, R. (2001). *Por um cinema sem limite*. Azougue Editorial.

Sob a sombra do castelo

Under the Shadow of the Castle

Bajo la sombra del castillo

João Paulo Alvaro Racy
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

O trabalho a seguir busca investigar efeitos da violência em diferentes políticas públicas de urbanismo sobre a configuração geográfica, social e política da cidade do Rio de Janeiro, ao longo de sua história, para então tratar das imbricadas relações entre sintomas de tais reformas urbanísticas e o processo de criação artística. Para isso, irei articular questões pertinentes à temática da habitação na cidade, com foco nas problemáticas inerentes às lógicas gentrificadoras que nela alicerça o binômio centro-periferia. Além do conteúdo teórico, a apresentação contará com uma seleção de trabalhos realizados por mim, que irei, a partir do arcabouço teórico, relacionar com a temática apresentada. Entre os assuntos a serem abordados estão a influência do conceito neoliberal de *planejamento estratégico urbano* sobre a construção da paisagem urbana da cidade, além da análise dos conceitos de *gentrificação e real traumático* como elementos poéticos para relacionar o fazer artístico com a produção teórica.

Palavras-chave: gentrificação, metrópole, território, ruína

Trabalho submetido: 10/7/2024
Aprovado: 13/10/2024

ABSTRACT
The following work seeks to investigate the effects of violence in different urban public policies concerning the geographic, social and political configuration of Rio de Janeiro, in its history, in order to deal with the implied relations between the symptoms of such urban reforms and the artistic creative process. I will articulate the questions concerning the thematic of habitation in the city, with a focus on the problems innate to the "gentrifying" logic in which is grounded the binomial center-periphery. Besides the theoretical content, the presentation will have a selection of works done by me, which I will relate, based on the theoretical framework, to the thematic presented. Among the subjects to be addressed are the influence of the neoliberal concept of strategic urban planning on the construction of the city's urban landscape, in addition to the analysis of the concepts of gentrification and traumatic reality as poetic elements to relate artistic production with theoretical production

Keywords: gentrification, metropolis, territory, ruin

RESUMEN
El siguiente trabajo busca investigar los efectos de la violencia en diferentes políticas públicas de planificación urbana sobre la configuración geográfica, social y política de la ciudad de Río de Janeiro, a lo largo de su historia, para luego abordar las relaciones entrelazadas entre los síntomas de tales reformas urbanas y el proceso de creación artística. Para ello, articularé cuestiones pertinentes al tema de la vivienda en la ciudad, centrándome en los problemas inherentes a las lógicas gentrificadoras que subyacen al binomio centro-periferia. Además del contenido teórico, la presentación contará con una selección de trabajos realizados por mí, los cuales a partir del marco teórico relacionaré con el tema presentado. Entre los temas a abordar se encuentran la influencia del concepto neoliberal de planificación urbana estratégica en la construcción del paisaje urbano de la ciudad, además del análisis de los conceptos de gentrificación y realidad traumática como elementos poéticos para relacionar la producción artística con la producción teórica.

Palabras clave: gentrificación, metrópoli, territorio, ruina

João Paulo Alvaro Racy é artista-pesquisador, doutorando e mestre em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
https://orcid.org/0000-0002-8294-6902 | joaopauloracy@gmail.com

Em meados dos anos 1960, o artista Robert Smithson iniciou uma série de relatos sobre deslocamentos realizados por ele em regiões periféricas a grandes centros urbanos, para elaborar analogias entre o mundo físico e a linguagem. Smithson desenvolve o conceito de paisagem-linguagem ao estabelecer novas relações com a paisagem árida de uma realidade distópica produzida por cenários pós-industriais. Nessas narrativas, o artista utiliza o tempo e a memória como experiências constitutivas de sua definição de conceito artístico para construir uma atmosfera dúbia entre ficção e realidade, repleta de metáforas articuladas entre elementos naturais e industriais, estabelecendo novas possibilidades de compreensão acerca dessas paisagens que se reconfiguram de forma acelerada e desordenada.

Em *Um passeio pelos monumentos de Passaic* (1967), Smithson descreve uma espécie de excursão ao lugar onde nasceu, a região de Passaic em Nova Jersey, no entorno de Nova York, devastada pelo crescimento industrial repleto de pedreiras e canteiros de obras por todo o lugar. Como um turista que narra uma monótona visita a um museu, Smithson constrói metáforas com a monumentalidade dos vestígios impregnados em uma paisagem fadada ao esquecimento, um *não-lugar*, termo cunhado por Marc Augé (1994) para descrever espaços que não comportam construção de relações, de identidade, de pertencimento e de histórias, o exato oposto de lugar. Segundo Smithson,

> Esse panorama zero parecia conter *ruínas às avessas*, isto é, todas as edificações que eventualmente ainda seriam construídas. Trata-se do oposto da ruína romântica porque as edificações não desmoronam em ruínas depois de serem construídas, mas se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas (Smithson, 2009, p. 165).

Nessa ação, Smithson utiliza a fotografia como um elemento determinante para a compreensão do trabalho como um todo, abarcando a complexidade produzida pela combinação multidisciplinar que lhe é peculiar. O artista carrega consigo uma câmera *point and shoot*,

com a qual registra certos recortes de uma paisagem efêmera que segue em constante modificação, atribuindo caráter escultórico a combinações entre artefatos industriais que se encontram e desencontram ao longo de uma paisagem artificial que tem suas características brutalmente modificadas em prol de uma homogeneização característica às grandes cidades contemporâneas. Ao longo do relato da ação, Smithson narra detalhes específicos, utilizando termos fotográficos para definir a paisagem: "brilho do sol de meio-dia cinematografa o lugar, transformando a ponte e o rio em uma fotografia super-exposta. Fotografar com minha Instamatic 400 era como fotografar uma fotografia" (Smithson, 2009, p. 164).

Como se tentasse negociar com a efemeridade da paisagem, Smithson captura imagens dos rastros de uma urbanização acelerada que redesenha a geografia da região, vestígios que ele classifica como monumentos, erigidos inconscientemente a partir do encontro entre resíduos do vertiginoso processo de remodelação urbanística que a "terra natal" do artista sofria – um terreno arrasado pelo fluxo lépido e impetuoso de uma urbanização compulsória, ruínas do que ainda estaria por vir. Para o artista, a fotografia tornou a natureza obsoleta (Bergson, 2006, p. 116).

A crítica de arte Rosalind Krauss considera as lógicas de monumento e da escultura inseparáveis, evidenciando isso ao afirmar que:

> Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local [...] As esculturas funcionam, portanto, em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam. (Krauss, 1984, p. 131)

Esta é, obviamente, uma definição clássica e tradicionalista sobre o assunto, que a própria autora desconstrói posteriormente no mesmo texto, apontando para dois trabalhos de Rodin do final do século XIX como prováveis precursores na desconstrução desta lógica:

> Eu diria que com esses dois projetos escultóricos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa – ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente autorreferencial. (Krauss, 1984, p. 132)

Através de seus relatos, acompanhados de uma série de fotos, Smithson busca ressignificar elementos encontrados em uma paisagem deteriorada pelo desenfreado crescimento urbano. Krauss iria definir este trabalho de Smithson como "o começo de um modo pós-modernista de considerar a localização do monumento na entropia, quer dizer, o *non-site*, o antimonumento" (Krauss apud Smithson, 2001, p. 1). Em outro momento, falando sobre a condição contemporânea da escultura, Krauss aponta para a relação inseparável entre os conceitos de escultura e monumento: "Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado de uso deste local" (Krauss, 1984, p. 131).

Se tiradas de contexto, as fotografias produzidas por Smithson poderiam ser confundidas com imagens de um cenário pós-guerra. Elas evidenciam a violência da ação humana sobre a natureza sob a justificativa de progresso e desenvolvimento industrial. O artista se depara com um processo de apagamento da memória do lugar, assim como da sua própria memória, que se dilui em uma neblina de poeira e dejetos industriais. Esses efeitos evidenciam a dura relação que alicerça o binômio arquitetura/paisagem.

Para além do conteúdo textual e do conjunto de fotografias, outra camada importante neste trabalho é a performatividade que o artista aciona ao se colocar como primeira pessoa em uma ação aparentemente banal, ressignificando-a por sua ótica conceitual.

Smithson reconstrói a superfície do terreno massacrado de Passaic em uma dimensão poética, criando uma narrativa fabulada para tratar de questões sociais latentes em seu entorno, assumindo uma posição quase-arqueológica em relação ao território. Não se trata de uma "alterização", característica que Hal Foster atribui a certos artistas que tratam de questões etnográficas, onde a fantasia primitivista coloca o "outro" como contraponto do "eu" (Foster, 2017, p. 166). Neste caso, Smithson percorre o caminho contrário. Embora faça parte daquele contexto, o lugar onde nasceu e cresceu, ele se coloca na posição de um explorador que acessa um novo lugar, um *flâneur* atento, em uma espécie de "desalterização" sobre um enredo urbano que se desenrola ao seu redor.

Esse complexo método, composto por diversas operações articuladas entre si, influencia de forma significativa a construção de boa parte de meus trabalhos. O diálogo que procuro construir com o trabalho de Smithson se estabelece no movimento de aproximação de determinadas regiões presentes na minha memória afetiva, das quais me reaproximo, na posição de artista-pesquisador, por uma nova ótica. Me interesso em atuar curiosamente entre as muitas possibilidades de interpretação sobre essas regiões, conjugando fatos históricos, memória afetiva e narrativas fabuladas, como é o caso da instalação *Sob a Sombra do Castelo*, que apresentarei a seguir.

A cidade do Rio de Janeiro foi erigida a partir de um violento histórico de remoções e desapropriações que acontecem desde antes de sua fundação. Talvez um dos personagens mais emblemáticos deste processo seja o Morro do Castelo, segunda sede da cidade e pedra fundamental para a compreensão sobre sua configuração estrutural e social. No documentário *O desmonte do Monte*, a diretora Sinai Sganzerla apresenta um recorte histórico sobre a cidade, utilizando o Morro do Castelo como protagonista e fio condutor da narrativa, a partir de uma linha do tempo iniciada em meados do século XVI.

Após anos de batalha na disputa pelo território, em 1567 os invasores portugueses desarticularam as ambições coloniais dos também invasores franceses de firmar às margens da Baía de Guanabara a França Antártica. Além de expulsar os vizinhos europeus, as tropas capitaneadas por Estácio de Sá também dizimaram uma das tribos que habitavam a região, os tamoios, que viam os portugueses como inimigos e se tornaram aliados dos franceses na disputa territorial. Considero esse como o primeiro grande processo de desapropriação da cidade, nascida já marcada pelo sangue de seus povos originários, que morreram lutando para proteger seu direito de habitar a terra onde nasceram.

No mesmo ano de 1567, a sede da cidade foi transferida para o Morro do Descanso, que passou a se chamar Morro do Castelo de São Sebastião. Com vista privilegiada para a Baía de Guanabara, principal porta de entrada da cidade, o morro era um importante ponto estratégico na disputa territorial. Da guerra entre portugueses e franceses nascia a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, que teve sua construção permeada pelo genocídio e ampla catequização dos povos nativos e pela intensa comercialização de negros escravizados, uma política colonizadora que impunha a pacificação através da opressão.

O filme de Sganzerla cita uma frase atribuída ao padre jesuíta Manoel da Nóbrega, um dos líderes do grupo que podemos considerar como a primeira elite social da cidade: "Essa terra é nossa empresa". Quase meio milênio depois, nota-se que os atores mudaram, mas a lógica extrativista permanece. Na verdade, com a ascensão do neoliberalismo no mundo, isso só se agravou, elevando o conceito "cidade-empresa" a níveis globais, até chegarmos no "planejamento estratégico urbano", um modelo de urbanismo que contempla acordos entre Estado e iniciativa privada para a exploração da cidade e que irei abordar mais adiante.

Os padres jesuítas atuaram como importantes aliados da coroa portuguesa na conquista da região, e se tornaram os maiores proprietários de terra da cidade durante seus dois primeiros séculos.

Essa expansão territorial e econômica, aliada ao controle religioso, tornou o grupo politicamente poderoso, o que passou a preocupar a coroa portuguesa que, sob o pretexto de manter a soberania imperial e proteger a colônia de um suposto plano separatista, perseguiu e expulsou os padres da região. Seus bens foram confiscados e um de seus integrantes queimado em praça pública. Os parceiros no plano colonizador passaram a ser vistos como uma ameaça à soberania da coroa portuguesa. Era o início do longo processo de falência e desmonte do Morro do Castelo.

Assim como nas comunidades expropriadas em função dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2016, o Morro do Castelo viveu um longo período de abandono por parte dos governantes. Uma estratégia não-declarada que desestabiliza os pilares comunitários de uma região, para assim dominá-la através da promessa de supostas soluções. Nos primeiros anos do século XX, o morro apresentava nítidos sinais dessas décadas de descaso; o Rio de Janeiro, então capital federal da jovem república, passava por um acelerado processo de transformação urbanística, capitaneado pelo então prefeito Francisco Pereira Passos, apelidado de "bota-abaixo". Sob a alegação de embelezar e civilizar a capital federal para receber grandes eventos, como a Exposição Nacional de 1908, o prefeito, que recebera poderes ditatoriais do governo federal, foi responsável por grandes reformas que transformaram a cidade. Uma de suas principais obras foi a construção da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco. O Castelo se encontrava no caminho do projeto higienista (e de certa forma eugenista) de Pereira Passos, que, para realizá-lo, ordenou que parte do morro fosse colocada abaixo, fazendo jus a seu codinome e dando início ao processo de desmonte da antiga sede da cidade.

Outro filme que aborda esse período de reconfiguração do Centro do Rio é o documentário *Crônica da Demolição*, do diretor Eduardo Ades, que trata do assunto a partir de outro importante tópico nesse histórico da política do "bota-abaixo" – a demolição do Palácio Monroe, uma das construções removidas da região. O filme destaca que, ao final do mandato de Pereira Passos, a via já contava com 35 novos prédios e outros 85 em construção.

Apesar de muitos concorrentes ao título, o grande “algoz” do Castelo foi Carlos Sampaio, que, além de prefeito da cidade entre 1920 e 1922, era engenheiro e sócio da empreiteira responsável pela demolição total do morro. Dando continuidade à estratégia de precarização territorial iniciada por seus antecessores, o prefeito-empreiteiro investiu em propagandas que defendiam a demolição, alegando que ela traria modernização e higienização necessárias para a região. A desapropriação deixou milhares de pessoas desabrigadas.

Meu interesse pela região do Castelo teve início na infância. Nascido e criado no Grajaú, bairro da zona norte, eu acompanhava frequentemente minha mãe até o centro da cidade. Durante algum tempo, nosso meio de transporte até lá era um ônibus vermelho e branco, que ela chamava de “Carioca” por conta do letreiro frontal que indicava o local de sua parada final. Em certo momento, provavelmente entre o final dos anos 1980 e início dos 1990, passamos a ir em um ônibus de outra linha. Maior e mais imponente, o “Castelo” tinha bancos acolchoados e ar-condicionado, além de banheiro e cortinas (que eu sempre mantinha abertas para aprender o caminho e tentar decifrar as pichações inscritas nos muros). A ideia de ter como destino um castelo sempre alimentou meu imaginário com estórias épicas, e provavelmente as explicações que minha mãe dava mais as alimentavam do que revelavam algo. A justificativa para a mudança era relembrada a cada nova viagem – o crescente número de assaltos que aconteciam na cidade, muitos deles em linhas comuns de ônibus como o “Carioca”. Essa pequena mudança em nossa rotina aponta um fato importante para a compreensão da cidade – a segregação social e racial, que, alimentada durante séculos pelos governantes e potencializada pela ascensão do neoliberalismo, permeou sua construção, mantendo a disputa pelo território desigual e violenta.

Apesar de o desmonte morro ter acontecido há quase um século, a região permanece até hoje conhecida como Castelo. Porém, suas novas fronteiras se tornaram invisíveis e cambiantes. O único vestígio vivo é a Ladeira da Misericórdia, pequena rua estreita e

íngreme, apresentada no filme de Sganzerla como a primeira via pública da cidade, que foi preservada como uma espécie de marco, um monumento da demolição. É desse importante ponto da cidade que parto para a realização do trabalho *Sob a Sombra do Castelo*, instalação que articula diferentes técnicas e materiais para dialogar com mitos e fatos históricos referentes à região.

O trabalho foi desenvolvido durante um período de residência artística de dois meses no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, também no Centro da cidade e próximo à região do Castelo. Meu primeiro movimento foi visitar a Ladeira da Misericórdia, último rastro tangível da memória de um lugar que resistiu por séculos ao abandono ao qual foi submetido. A ladeira termina em um corte abrupto, uma ferida cicatrizada pela história, escondida entre avenidas e quatro gerações de edifícios que constituem o Centro que conhecemos hoje. Apenas seu trecho inicial foi mantido de pé, preservando o calçamento original de pedras, conhecido como "pé de moleque". Esse é o primeiro elemento que utilizo na estruturação do trabalho, uma pedra retirada do ponto mais alto da primeira e última via de acesso ao Morro do Castelo. A pedra é colocada sobre um mapa da região, na época em que sofreu o primeiro corte estrutural para a construção da Avenida Central, preenchendo o espaço exato que o morro ocupava no mapa antes de sofrer o desmonte.

Durante a pesquisa de campo, frequentei periodicamente o entorno da área atualmente compreendida como Castelo, levando comigo algumas cópias impressas do mapa atual da região. No decorrer desse processo, abordei algumas dezenas de pessoas nas ruas, pedindo que elas marcassem onde entendiam que era o Castelo no mapa, sem dar maiores explicações sobre os critérios da pergunta. O único método comum entre todas as respostas foi a utilização de uma caneta vermelha para a marcação, o que proporcionou um contraste visual com a impressão monocromática das cópias. Os mapas marcados foram sendo incorporados à instalação durante o processo de residência.

Fig. 1 - Detalhe da instalação *Sob a sombra do Castelo*, 2019, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro
Fotografia: João Paulo Alvaro Racy

Fig. 2 - Detalhe da instalação *Sob a sombra do Castelo*, 2019, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro
Fotografia: João Paulo Alvaro Racy

Ao frequentar diariamente a região que já foi o mais importante morro da cidade e que hoje se encontra no mesmo nível do mar, passei a me questionar sobre qual teria sido o destino daquelas muitas toneladas de um terreno tão simbólico, disputado por gerações. Entre as regiões que foram modificadas utilizando as terras do castelo, estão parte dos bairros da Urca, do Jardim Botânico, da Lagoa Rodrigo de Freitas e outras áreas baixas ao redor da Baía de Guanabara, entre elas, o terreno que abriga o Aeroporto Santos Dumont. Interessado nas possíveis relações entre o Castelo e esses lugares, ampliei os limites do meu campo de pesquisa durante a residência, incluindo esses desdobramentos geológicos do Castelo em meus deslocamentos diários. Conectadas por um solo disputado durante séculos e marcado pelo sangue e suor de gerações de habitantes, essas regiões têm em comum estarem em localizações consideradas “nobres”, erigidas a partir de um terreno retirado à força de um local abandonado pelo poder público e transferindo para áreas com grande potencial de valorização – uma forma brutal de aplicar a noção de mais valia a um território. Nesse caso, para além da localização geográfica, a própria materialidade do terreno foi transformada em *commodity*.

Seguindo as pistas dessa lógica de cidade-moeda, recolhi amostras do solo de quatro regiões que têm em suas bases terras do Morro do Castelo: Urca, Jardim Botânico, Lagoa e Aeroporto Santos Dumont. Essas amostras foram acondicionadas separadamente em recipientes de vidro, identificadas através de etiquetas e agregadas ao trabalho. A ação parte do interesse em trazer uma porção do terreno removido de volta à região central da cidade e apresentá-los de forma expositiva para discutir possíveis origens da gentrificação no contexto histórico da cidade. Esse procedimento urbanístico realizado durante o governo de Carlos Sampaio possibilita a ampliação da noção sobre os limites e fronteiras dessa região conhecida até hoje como Castelo. O último elemento incorporado à instalação foi um dos responsáveis por seu título – uma fotografia que retrata a silhueta de uma construção em formato de castelo, projetada sobre um muro de pedra. Trata-se da sombra do prédio que abriga o Real Gabinete Português de Leitura, edificação com formas semelhantes às de um castelo. A composição

sombria, proporcionada pela incidência do sol sobre a face costal desse prédio histórico, durava poucos minutos e acontecia exatamente no horário em que eu costumava passar por ali para almoçar; porém, demorei mais de um mês para percebê-la.

A reunião desses elementos, produzidos separadamente, mas costurados por um fio-condutor histórico, social e político, possibilitou a construção da instalação que foi apresentada na exposição *Em Torno - Rio de Janeiro*. A mostra foi resultado desse período de 2 meses de residência no CMAHO, e aconteceu na galeria que ocupei como espaço de trabalho durante a imersão. As amostras de solo, a fotografia da “sombra do castelo”, a pedra repousada sobre o mapa do início do século XX e uma prancheta com impressões do mapa atual foram distribuídas sobre uma mesa, criando uma composição formal e metódica. Na parede acima da mesa, os mapas marcados pelos passantes foram distribuídos em formato de grade, criando um mosaico de possibilidades de reinterpretação sobre os limites e fronteiras da região conhecida até hoje como Castelo.

Ao documentar rastros deixados pelo histórico de violência que determinadas políticas públicas de urbanismo imprimem sobre o tecido urbano, pretendo discutir de forma ampliada seus efeitos sobre a configuração social, política e geográfica da cidade a partir do ritmo imposto pelo encontro e desencontro entre arquitetura e paisagem. Para isso, periodicamente me proponho a frequentar determinadas regiões, durante residências artísticas ou pesquisas de campo independentes de média ou longa duração, compreendendo o corpo de cada um desses lugares como matéria-prima e campo de fabulação para o desenvolvimento de séries ou trabalhos autônomos. Essas operações não intencionam propor uma espécie de alterização em relação à comunidade local; tampouco tenho a ingênua pretensão de tratar dos assuntos como um especialista. Ao invés disso, busco com essa abordagem me alinhar à noção de *homem do mundo*, curioso e atento às pequenas transformações cotidianas, adaptado ao contexto contemporâneo de grandes cidades. Para Baudelaire, o *homem do mundo* é um “homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus

costumes” (Baudelaire, 1996, p. 14). Ele é um apaixonado pela vida universal, que “entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade” (Baudelaire, 1996, p.18). Entre suas principais características, está a curiosidade, que lhe conecta de forma entusiasmada com o mundo ao seu redor.

Influenciado pela forma curiosa e atenta com que este *homem do mundo* se relaciona com o espaço a seu redor, pretendo tratar de forma mais próxima e sincera determinados assuntos que me atravessam na construção da paisagem urbana da cidade, para então ampliar os pontos de contato e compreensão entre eles, as regiões nas quais se inscrevem, e minha prática artística, amparado pelo embasamento teórico e referencial histórico. Não se trata de uma abordagem etnográfica, mas de uma intenção quase-arqueológica de escavar a superfície da cidade para propor um remapeamento sensível de seu território, sugerindo novas formas de compreendê-lo e habitá-lo. Para além da formalização de trabalhos e da produção acadêmica, proponho-me a abordar as temáticas aqui apresentadas na condição de *flâneur*, que se atualiza constantemente, alimentado pelo fluxo da cidade e de seus acontecimentos.

Acompanhando ainda a formulação de Baudelaire:

> A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão.* Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (Baudelaire, 1996, p. 20)

Muitos dos projetos de urbanização apresentados por diferentes governos ao longo da história da construção da cidade tinham entre

seus principais interesses a especulação financeira de regiões até então desvalorizadas. Entre essas operações está o projeto Porto Maravilha, que consistiu em um conjunto de intervenções, obras e serviços realizados na zona portuária da cidade com a proposta de uma dita revitalização da região. Viabilizado em um contexto de preparação da cidade para os Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2016, o projeto envolveu os setores de transporte, infraestrutura urbana, habitação e cultura, através de recursos públicos e privados.

A esse tipo de projeto urbano é dado o nome de *planejamento estratégico*, modelo que vem sendo exportado para diversas cidades do mundo, como afirma o urbanista Carlos B. Vainer, ao dizer que:

> Entre os modelos de planejamento urbano que concorrem para ocupar o trono deixado vazio pela derrocada do tradicional padrão tecnocrático – centralizado – autoritário está o do chamado *planejamento estratégico*. O modelo vem sendo difundido no Brasil e na América Latina pela ação combinada de diferentes agências multilaterais (BIRD, Habitat) e de consultores internacionais, sobretudo catalães, cujo agressivo marketing aciona de maneira sistemática o sucesso de Barcelona.
> (Vainer in Arantes, Vainer, Maricato, 2002, p. 75)

Fruto da política neoliberal e inspirado em conceitos oriundos do planejamento empresarial, este modelo de urbanismo fomenta a competição entre as cidades na busca por atrair investimentos e tecnologia. Assim sendo, essas cidades passam a ter como agente norteador o lucro, agindo estrategicamente como empresas e tomando decisões a partir das expectativas geradas pelo mercado. Nesse contexto, o Estado passa a agir de acordo com os interesses financeiros e dependendo das exigências das empresas envolvidas, o que acarreta em uma despolitização dessas cidades-empresas e na subordinação do poder público às exigências do mercado.

A dita revitalização desses espaços urbanos altera as dinâmicas de sua composição, trazendo consigo um efeito de migração da população que ali habitava por novos moradores que podem arcar com

os custos mais altos de bens e serviços que esses lugares passam a ter. Esse processo gentrificador não somente “expulsa” os habitantes originais desses lugares, como também os transforma em espaços homogeneizados, apagando suas características tradicionais em prol de uma padronização estética. Sob o efeito desse processo, regiões em diferentes estados ou países passam a ter a mesma aparência, perdendo boa parte de suas referências culturais.

Interessado em investigar as transformações que o projeto Porto Maravilha imprimiu sobre a zona central da cidade, passei a frequentar a região periodicamente, de forma atenta e curiosa. Essas ações tiveram início em 2015, ainda durante as obras, e seguiram até o final de 2019, período em que dei início à escrita deste texto. Durante esses quatro anos, realizei uma série de trabalhos, buscando dialogar com os acontecimentos que se desenrolavam nesse entorno. Entre esses trabalhos, destaco as videoinstalação *Vias - Rio de Janeiro*, de 2016, e o vídeo *Ex--pulsão*, de 2019.

No primeiro trabalho, me aproprio de um vídeo publicitário utilizado pela prefeitura como divulgação do então recém-inaugurado Boulevard Olímpico e isolo o exato momento da implosão do elevado da Perimetral, criando, através de edição, um *looping* desse momento, sincronizado ao áudio de uma pessoa respirando, ofegantemente. Pretendo com essa operação debater sobre a memória da cidade que agoniza sob o efeito de uma reforma higienista e segregadora. A apresentação acontece a partir de uma projeção em grandes dimensões, com o áudio reproduzido através de caixas amplificadas.

Fig. 3 - Frames do vídeo *Vias - Rio de Janeiro*, 2016
Fonte: João Paulo Alvaro Racy

Considero esse trabalho como um marco importante em minha produção. Com formação técnica em fotografia, até então eu sempre havia produzido as imagens utilizadas em meus trabalhos. Para mim, essa autonomia em relação à produção das imagens era algo, além de natural, fundamental. Mas como realizar uma imagem de um fato que aconteceu no passado? Essa foi uma questão que, subjetivamente, perpassou meus pensamentos no período em que comecei a me interessar sobre a história daquela via tão simbólica para a compreensão da construção da região central da cidade. A princípio, minha pesquisa por imagens realizadas era meramente referencial; eu queria acessar o momento da implosão que deu origem às ruínas que por muito tempo visitei e fotografei. Na época, eu me dedicava a um programa de residência artística em São Paulo, e alternava boa parte do meu tempo de trabalho entre o desenvolvimento do meu projeto sobre o centro da capital paulista e a pesquisa por imagens sobre a reconfiguração do centro da capital fluminense. Ao encontrar a imagem utilizada em *Vias - Rio de Janeiro*, me recordo de ter pensado: "Essa é a imagem que eu gostaria de ter feito". O vídeo original foi produzido com financiamento da prefeitura e veiculado como propaganda de divulgação do então recém-inaugurado Boulevard Olímpico, parte do projeto Porto Maravilha, e o trecho que utilizei durava não mais que três segundos, de um vídeo com duração total de alguns minutos.

Assisti àquele trecho do vídeo repetidamente por dias; algo nele que atraía de forma visceral, uma atração similar à que me fez retornar à Vila Recreio II e que deu origem à série *Impropriedades*. Em um primeiro movimento, baixei o vídeo, através de um software e recortei o trecho que me interessava, ainda sem muita noção de como iria utilizá-lo. Me recordo que, inicialmente, pensei em voltar ao exato local de onde a cena foi capturada e trabalhar a partir da ausência da Perimetral, produzindo minhas próprias imagens, mas para isso eu precisaria de uma estrutura ou equipamento que me permitisse obter o mesmo ponto de vista. Depois de algum tempo convivendo diariamente com aqueles poucos segundos de implosão de uma megaestrutura com décadas de história, decidi reconstruí-la digitalmente, fazendo o movimento inverso ao do que de fato ocorreu. A partir dessa edição, criei um *looping* que serviu como base inicial para a produção do trabalho – um movimento constante e "simétrico" de destruição e reconstrução. Novamente, passei a assistir exaustivamente àquele vaivém hipnótico, atento aos pequenos detalhes que se repetiam continuamente. A essa altura, acredito que já considerava aquela imagem como produzida por mim, nesse caso, através da edição. O áudio foi o último elemento que incorporei ao trabalho – trata-se da gravação do áudio de minha respiração. Alterei o tempo da gravação e sincronizei ao tempo do vídeo. Esse foi o primeiro de uma série de trabalhos em que me aproprio de imagens, para então ressignificá-las.

Ao repetir continuamente um acontecimento traumático que a cidade sofreu, busco, em um primeiro movimento, diluir os efeitos desse trauma sobre os corpos que se propõem a acessá-lo, reprisando-o até a exaustão. Porém, essa repetição exaustiva de som e imagem, com escala e volume ampliados, pode também levar o espectador de encontro a esse ponto traumático, que Lacan define como o encontro faltoso com o real, assunto sobre o qual Hal Foster se debruça no artigo O *retorno do real*, onde analisa a presença da repetição na *pop art*, mais especificamente na obra de Andy Warhol. Foster afirma que "a repetição, antes, serve para proteger do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também aponta para o real, e nesse caso o real rompe o anteparo da repetição" (Foster, 2017, p. 128).

Foster analisa minuciosamente a noção de repetição, amplamente discutida por Freud e Lacan enquanto conceito, e como operação fundamental na produção de Warhol. O autor afirma que "essa é, manifestamente uma das funções da repetição, ao menos como foi entendida por Freud: repetir um acontecimento traumático (em ações, sonhos, imagens) para integrá-lo a uma economia psíquica, uma ordem simbólica " (Foster, 2017, p. 127). Repetir para amenizar a dor, para cicatrizar a ferida que foi aberta; no corpo, na cidade. Contraditoriamente, essa repetição que poderia amenizar a dor que o trauma provoca, também pode produzi-la, despertando-a ao invés de conduzi-la a um sono profundo.

Essa analogia entre corpo e cidade me interessa especialmente. Em uma camada superficial, pela vontade de pesquisar os traumas que nossos corpos provocam sobre o tecido urbano, mas também, em um mergulho mais profundo, pela necessidade de discutir sobre os traumas que a cidade provocou (e segue provocando) em meu corpo. Preciso repetir compulsivamente, por vezes para banalizar essa dor até um estado de anestesia, por outras para inflamá-la e trazê-la à tona.

A apropriação de imagens expandiu de forma significativa o desenvolvimento da minha pesquisa e a construção da minha poética ao ampliar, de uma forma libertadora, as possibilidades de ressignificação de acontecimentos determinantes para a construção da cidade. Com isso, passei a visualizar por uma nova ótica não só a configuração do território urbano, mas também a construção do meu próprio trabalho.

A partir da realização de *Vias - Rio de Janeiro*, tenho desenvolvido uma série de trabalhos que utilizam imagens apropriadas de demolições arquitetônicas, relacionando tais transformações com funções vitais do corpo humano. Outro exemplo dessa prática é o vídeo *Ex-pulsão*, de 2019, que apresenta a implosão de um prédio que sediou o Instituto Brasileiro de Geografia e Pesquisa (IBGE), localizado no bairro da Mangueira, zona norte da cidade. Assim como no trabalho anterior, utilizo o trecho do exato momento da implosão como base para criar um *looping*, nesse caso, sincronizado ao som das batidas do meu coração.

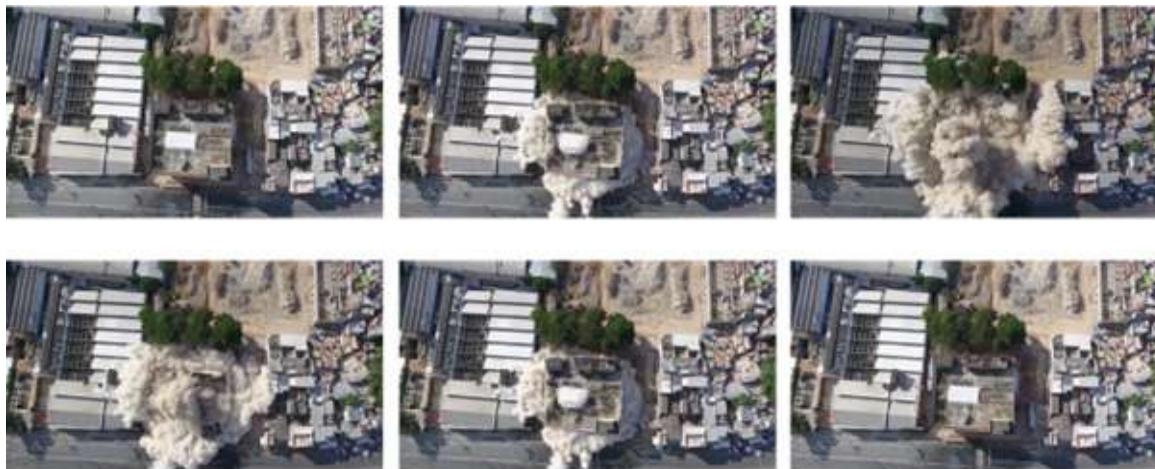



Fig. 4 - *Frames do vídeo Ex-pulsão*, 2019,
Fonte: João Paulo Alvaro Racy

O edifício em questão possuía doze andares e, desde o final da década de 1990, servia como moradia para centenas de famílias sem-teto. A implosão aconteceu no dia 13 de maio de 2018, dia que marcava os 130 anos de abolição da escravatura no Brasil. A data foi escolhida pela gestão do então prefeito Marcelo Crivella para ser usada como estratégia midiática, de caráter populista e bastante questionável. Na ocasião, Crivella comparou o edifício a uma senzala, e sua implosão à abolição da escravatura, após ele mesmo apertar o detonador que acionou os explosivos colocados no prédio. O evento, que teve ampla divulgação e cobertura midiática, nitidamente foi usado como vitrine para expor seu suposto engajamento em relação à questão da moradia popular, já que a justificativa para a implosão seria a construção de um conjunto habitacional no local.

A analogia entre a ocupação e a senzala, assim como a escolha pela data, foram, nitidamente, táticas da prefeitura para promover o mandato do então prefeito, simulando um pseudo engajamento na questão da habitação para a população de baixa renda. A ampla divulgação prévia sobre a reforma urbanística do local contou com vídeos promocionais que prometiam "trazer de volta a dignidade"

às famílias que ocupavam o prédio, mas que foram brutalmente retiradas do edifício pela própria prefeitura, semanas antes de sua implosão. Ao utilizar um momento tão brutal e traumático da história do país como campanha publicitária de sua gestão, Crivella demonstrou não só um oportunismo torpe, como falta de sensibilidade em relação à memória da população negra, que por séculos teve sua liberdade e direitos suprimidos, e que até hoje sofre com os efeitos dessa opressão.

Na realização deste trabalho, assim como na construção da minha obra como um todo, procuro não trazer esses elementos traumáticos para a superfície das imagens, que Lacan define como anteparo. Ao invés disso, busco discuti-los através das fraturas que o corpo da cidade sofre, relacionando-os de forma ambígua com os nossos corpos, para então, criar uma relação metonímica entre arquitetura, paisagem e corporeidade. A intenção é tratar desses elementos sensíveis de uma forma não apelativa, ampliando as possibilidades e os pontos de contato, ao invés de reduzi-los e induzir a uma leitura pontual. Novamente repito o exato momento da fratura, exaustivamente, como forma de neutralizar toda a carga dramática da superfície da imagem. Não é no anteparo que pretendo tratar das questões que me interessam discutir, ao contrário disso, intenciono atravessá-lo, para então propor um mergulho profundo, na tentativa de tocar o real traumático por detrás das imagens.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (FAPERJ), através da bolsa Faperj Nota 10 de Mestrado.

Referências

Arantes, O., Vainer, C. & Maricato, E. (2002). *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos.* Vozes.

Augè, M. (1994). *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.* Papirus.

Benjamin, W. (2007). *Passagens* (I. Aron, C. P. B. Mourão, Trad.). Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Bergson, H. (2006) *Matéria e memória, ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.* Martins Fontes.

Baudelaire, C. (1996). *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna* (T. Coelho, Org.). Paz e Terra.

Foster, H. (2011). *O complexo arte-arquitetura*. Cosac Naif.

Foster, H. (2017). *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX* (C. Euvaldo, Trad.). Ubu Editora.

Krauss, R. (2008). A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, *17*(17), 128-137. https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402 .

Maricato, E. (1996). *Metrópole na periferia do capitalismo.* Hucitec.

Guimarães Rosa, J. (1977). *Primeiras estórias*. Livraria José Olympio Editora.

Smithson, R. (2009). Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. *Arte & Ensaios, 19*(19), 162-167. https://doi.org/10.60001/ae.n19.p162%20-%20167 .

Entre a arte e uma catraca

Between Art and a Turnstile

Entre el arte y un torniquete

Victor Gecils
Universidade Federal Fluminense, Brasil

RESUMO

A partir da análise dos processos e desdobramentos do trabalho *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* (2004), de autoria do coletivo Contra Filé, o presente artigo pretende discutir como se conjugam as relações entre arte, público e espaço construídas a partir de práticas artísticas públicas. A investigação se concentra em compreender de que maneira as dimensões estéticas e discursivas da arte são capazes de propor arranjos antagônicos à estrutura política dominante, através da produção de dissensos na ordem hegemônica vigente.

Palavras-chave: arte pública, arte crítica, arte participativa

Trabalho submetido: 11/7/2024
Aprovado: 31/8/2024

ABSTRACT

Based on an analysis of the process and development of the artwork *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* (2004), by Contra Filé, this article aims to discuss how the relations between art, the public and space are constructed through public artistic practices. The research focuses on understanding how the aesthetic and discursive dimensions of art are capable of proposing antagonistic arrangements to the dominant political structure, through the production of dissent in the current hegemonic order.

Keywords: public art, critical art, participatory art

RESUMEN

A partir del análisis de los procesos y desarrollos de la obra *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* (2004), del colectivo Contra Filé, este artículo pretende discutir cómo se construyen las relaciones entre arte, público y espacio a través de las prácticas artísticas públicas. La investigación se centra en comprender cómo las dimensiones estéticas y discursivas del arte son capaces de proponer disposiciones antagónicas a la estructura política dominante, a través de la producción de disidencia en el actual orden hegemónico.

Palabras clave: arte público, arte crítico, arte participativo

Victor Gecils é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF) e graduado no Bacharelado interdisciplinar em Artes e Design pela UFJF.
https://orcid.org/0009-0003-8639-8119 | vgecils@id.uff.br

Por que arte nos espaços públicos?

Nas últimas décadas, é visível um aumento no número de trabalhos de arte que exploram espaços que não os tradicionais de museus e galerias. Apresentadas sob múltiplas nomenclaturas e apoiadas por genealogias e poéticas distintas, é possível perceber uma tendência convergente nas práticas artísticas contemporâneas em buscar o lugar público como espaço privilegiado para produção e circulação da arte. Acompanhando esse processo, há uma crescente dos trabalhos que pretendem atuar diretamente em questões sociais e políticas, promovendo arte engajada, colaborativa e que exalta a coletividade, configurando o que Claire Bishop (2006) denomina como uma virada social. O espaço museal parece insuficiente ou impróprio para desenvolver os trabalhos que surgem por essa vertente. Longe desses ambientes excessivamente institucionalizados, herméticos e permeados por pressões ideológicas, a arte encontra um lugar mais apropriado para operar a partir do âmago da sociedade. Esses trabalhos de arte se apresentam antes como processo, situação ou projeto do que como objetos finalizados destinados à contemplação. Assim, a arte vê a possibilidade de mudança na estrutura política vigente em seu horizonte, a capacidade de contrapor a ordem hegemônica e propor novas formas de vida. Ali são construídas outras associações entre a arte, o público e o espaço.

No entroncamento dessas tendências, a cidade se torna o meio ideal para o desenvolvimento da prática artística. Das inúmeras relações sociais, econômicas, políticas e afetivas que atravessam o ambiente urbano germina a arte, constituída em seu cerne pelo próprio local de onde surge. Essa relação íntima do trabalho de arte com o lugar que ocupa e as pessoas que ali vivem pode ser compreendida a partir da noção de *site-specific*. Antes preocupada com as características físicas e geográficas de um certo local, a concepção de site tem se alargado nas últimas décadas para abarcar um lugar determinado social e culturalmente (Kwon, 2008). Desta forma, quando trabalha a partir dessa categoria de *site*, a arte que se insere no espaço público incorpora o contexto de que parte sua prática, em termos tanto físicos como imateriais. Mesmo que

muitas práticas artísticas públicas não reivindiquem a categoria de *site-specific*, ao observá-las através desse escopo podemos enfatizar sua relação com o lugar que ocupam e o efeito que surtem nas relações ali estabelecidas. Encarar a dimensão *site-specific* da arte nos espaços públicos implica em compreendê-la como algo que se inscreve no ambiente urbano, usando como fonte as inúmeras tensões da própria cidade e que, de alguma maneira, tenta introduzir novas possibilidades e perspectivas nesse cenário. Nas palavras de Válio e Marcondes (2015, p. 66), "a intervenção artística urbana, ao valorizar práticas cotidianas, trabalha com as questões latentes do site e busca alterar a carga simbólica preexistente, possibilitando momentos de interrupção, reflexão e respiro."

Do mesmo modo, ao buscar o espaço da cidade, a arte pública expressa uma clara recusa ao ambiente institucional tradicional e ao ideal de arte que determina como cânone. Esses espaços institucionais buscam cindir a continuidade entre a arte e as demais esferas do cotidiano, elevando a obra de arte a objeto excepcional, destinado à contemplação estética e nada mais. Assim, opondo-se ao modelo de arte fixado como norma, os trabalhos *in situ* desafiam a concepção de uma separação entre a esfera da arte e o mundo real. Compreendem que, longe de ser autônoma e encerrada em um universo particular, a arte atravessa e é atravessada por intenções políticas, sociais e econômicas que tomam parte em uma complexa trama que envolve espectadores, artistas, participantes, trabalhos, galeristas, colecionadores e os demais agentes do campo da arte. Fica claro que o espaço onde a experiência da arte acontece se constitui não só como um recinto em que essas relações se organizam, mas que também desempenha um papel no arranjo da maneira com que acontecem, ao contrário de ocupar uma posição estéril, de neutralidade, como o discurso modernista nos leva a crer.

> O espaço moderno da galeria/museu, por exemplo, com suas impecáveis paredes brancas, luz artificial (sem janelas), clima controlado e arquitetura pura, era percebido não só em termos de dimensões básicas e proporção, mas como um disfarce institucional, uma convenção normativa de exposição a serviço

> de uma função ideológica. Os aspectos arquitetônicos aparentemente benignos de um museu/galeria, em outras palavras, eram considerados mecanismos codificados que ativamente dissociam o espaço de arte do mundo externo, potencializando o imperativo idealista da instituição que definia a si e aos seus valores hierárquicos como "objetivos", "desinteressados", e "verdadeiros". (Kwon, 2008, p. 169)

Como um agravante nessa dinâmica, a partir da década de 1980, com a consolidação do neoliberalismo como estrutura política dominante, as influências sobre o espaço da arte adquirem um caráter cada vez mais privado. Grandes empresas miram as instituições de arte como alvos atrativos para o patrocínio corporativo, utilizando-as como propaganda para sua imagem, enquanto estendem seus interesses para o mundo das artes (Wu, 2006). Com isso, os rumos das exposições são pautadas de forma considerável pelas patrocinadoras, que transformam o espaço museal em vetor de disseminação de suas posições ideológicas. Ao associar seu nome às instituições de arte, essas corporações também buscam compartilhar com a arte um rótulo positivo, ocultando suas intenções capitalistas e "assim revestem seus interesses particulares com um verniz moral universal." (Wu, 2006, p. 148). Portanto, nas dinâmicas contemporâneas da arte, o lugar público se torna uma alternativa para práticas contrárias às imposições mercadológicas e que afrontam os interesses da elite dominante neoliberal.

Essas práticas de arte no espaço público, então, partem de um território que, primeiro, toma ciência das parcialidades que permeiam o meio onde a arte acontece e, segundo, se vale dessas próprias tensões para elaborar e compartilhar o seu sentido. Muito mais do que uma proposta de arte indissociável da fisicalidade de um determinado local, o *site-specific* é hoje a construção de um lugar discursivo, calcado pela interação do trabalho de arte com o seu próprio contexto que, ao mesmo tempo, a produz e é produzido por ela, como é destacado no texto *Um lugar após o outro* de Miwon Kwon (2008).

Seria um equívoco, porém, pensar que o mero deslocamento de um trabalho de arte de um museu para um local público, como uma praça, por exemplo, bastaria para eximi-lo de toda pressão institucional. Ao contrário, como nota Andrea Fraser (2008), os limites do que podemos definir como instituição da arte se estendem para muito além das paredes das galerias. Abarcando os espaços de arte da mesma forma como os agentes humanos envolvidos em seu sistema, torna-se possível tomar a concepção de instituição como a construção de um campo social que se forma ao redor do que entendemos como arte.

> A instituição da arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas condição irredutível de sua existência como arte. Não importa o quão pública seja sua localização, quão imaterial ou transitório, relacional, cotidiano ou mesmo invisível, o que é enunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes do campo da arte como arte; uma percepção não necessariamente estética, mas fundamentalmente social em sua determinação. (Fraser, 2008, p. 184)

À luz dessas considerações, é válido afirmar que a arte quando se instaura nos espaços públicos não se deixa resumir ao ato de ignorar a existência da instituição, mas que entende o funcionamento de suas dinâmicas para traçar um diálogo claro de oposição. Negar o ambiente tradicional de exposição é confrontar justamente os valores ideológicos que estão dados por esse enquadramento institucional, enquanto coloca outras possibilidades para a estruturação de conexões que arte, público e espaço podem estabelecer entre si. Encontrar a posição que as práticas de arte em espaços públicos ocupam, portanto, exige análises específicas acerca dessas dinâmicas. É preciso submetê-las a uma cuidadosa investigação para entender quais são os tipos de relações que traçam com o espaço que ocupam e com o público com quem dialogam. Eis um esforço que exige sensibilidade e atenção: para além das questões estéticas, discursivas e formais dos trabalhos, que não deixam de ser igualmente importantes, sua dimensão social demanda uma

análise crítica. Não se trata de utilizar essas relações como instrumento, tema ou matéria-prima de uma obra, mas integrá-las de fato ao trabalho, tendo como horizonte a reconfiguração das estruturas políticas estabelecidas. Caso contrário, se fazem práticas que sequestram esses vínculos sociais e os alienam de suas reivindicações, reforçando indiscriminadamente as relações de opressão que as atravessam, ao invés de promover a mudança social.

Buscando aprofundar a discussão acerca das dinâmicas expostas aqui, uma análise do trabalho *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* (2004), do grupo Contra Filé, se mostra como um caminho interessante para desdobrar os papéis de público, arte e espaço em suas mais variadas dimensões.

Arte-espaço-público

Concebido no contexto do projeto Zona de Ação, programa ligado ao SESC-SP, realizado pelo Grupo Contra Filé, na cidade de São Paulo, o *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* surgiu a partir da discussão das formas com que o controle se expressa no universo urbano. Após ter organizado debates públicos que envolviam moradores da região, outros coletivos e teóricos, o grupo identificou um símbolo muito presente nas relações de dominação condensadas pela cidade: a catraca. Parte integrante de ambientes como espaços culturais e no transporte público, a catraca marca sua presença como elemento de controle, que reforça distinções socioeconômicas enquanto se mescla com a vida pública urbana. A sua presença denota uma separação do espaço, um limite físico do acesso, um controle impessoal de quem pode ou não habitar certos lugares. Vem à tona a pergunta: como combatê-la como ideia e como realidade?

Esse é, pois, um projeto que parte das demandas e indignações da comunidade com que trabalha. Os artistas submergem nos movimentos sociais que orientam a sua prática, mesclando ativismo e arte em busca de mudanças na realidade. O trabalho é em si o encontro entre os participantes, as discussões e lutas políticas e os

desdobramentos estéticos que disso nascem. Ele adota uma atitude colaborativa, baseada na participação da comunidade para a sua elaboração e produção de sentido. A arte existe enquanto processo que engendra ramificações infiltradas no lugar público onde há a necessidade de mudança. Em *Programa para a Descatracalização da Própria Vida*, esse processo coletivo deságua em cartazes e diagramas que colocam em perspectiva o papel da catraca na organização social da cidade e seu impacto como símbolo.

Fig. 1 - Grupo Contra Filé. *Monumento à Catraca Invisível,* 2004. Fonte: Grupo Contra Filé.

São projetados os caminhos que surgem da discussão comunitária de volta ao espaço de onde surgem, reenquadrando a perspectiva do público acerca dessa problemática. Posteriormente, essas discussões culminaram na instalação, de forma anônima, de uma catraca enferrujada em um pedestal desocupado no Largo do Arouche, praça pública da cidade de São Paulo, o chamado *Monumento à Catraca Invisível* (Fig. 1). Tendo em vista essas ações, pode-se então realizar uma análise de como a proposta artística é capaz de propor mudanças na realidade social a partir de suas operações estéticas e da prática discursiva associada a elas.

O público e o privado

É fácil constatar que *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* tratou de uma questão que passa pela disputa das fronteiras entre o público e o privado. A catraca, que representa a limitação e o controle, frequentemente se impõe sobre espaços urbanos que deveriam ser de livre acesso e se coloca entre a utilização de serviços públicos, o que justamente constitui o cerne do problema. Para endereçá-lo, é preciso uma sensibilidade singular quanto a essa dinâmica. Uma vez que a intenção do trabalho é opor-se à particularização e o cerceamento de certos lugares, é necessário que haja um afastamento de práticas artísticas que possam reafirmar e reforçar essa realidade, que deixem de lado um elemento crítico e potencialmente transformador. Como demonstrado anteriormente, a localização física de um trabalho não é suficiente para inseri-lo nas dinâmicas da cidade de uma forma de fato pública. Para a teórica Chantal Mouffe (2013, p. 181), “arte pública não é, segundo meu ponto de vista, arte em espaços públicos, mas, uma arte que institui um espaço público – um espaço de ação comum entre pessoas.” Isso significa dizer que, sob essa perspectiva, a arte pública se coloca antes como um meio de debate e de proposição envolvido em um processo de engajamento e de modificação da realidade, do que a disseminação unilateral de valores e ideologias pelos propositores ou patrocinadores do trabalho.

No trabalho do grupo Contra Filé, a obra se insere no espaço público, no caso do *Monumento à Catraca Invisível*, como uma forma de inversão da lógica do monumento. Com a intervenção realizada no pedestal vago, os artistas equiparam a catraca à mesma condição de bustos e estátuas que povoam praças e parques. Essas esculturas, segundo a crítica Rosalind Krauss, que se colocam em um lugar enquanto o fazem referência, são uma afirmação dos valores que se pretende atribuir a ele:

> Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. Um bom exemplo é a estátua equestre de Marco Aurélio: foi colocada no centro do Campidoglio para simbolizar com sua presença a relação entre a Roma antiga e imperial e a sede do governo da Roma moderna, renascentista. Outro monumento utilizado como marco num lugar onde devem ocorrer eventos específicos e significativos é a estátua *Conversão de Constantino,* de Bernini, colocada no sopé das escadas do Vaticano que ligam a Basílica de São Pedro ao coração do governo papal. As esculturas funcionam, portanto, em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam. (Krauss, 2008, p. 131)

Essa afirmação de valores, contudo, não necessariamente reflete todas as disputas e narrativas que coabitam o mesmo espaço. É comum que essas representações reproduzam um conjunto bem específico de ideais, compartilhados por uma elite dominante, que se impõem sobre esse lugar sob a forma de um discurso hegemônico. Essa é uma forma colonizadora de arte, que segue as normas do discurso tradicional e homogeneizante, que erradica a pluralidade de narrativas que cruzam um lugar em favor de uma única história oficial. Como nota Judith F. Baca:

> Do triunfante general de bronze à cavalo – do qual a vista do público é a parte inferior de cascos galopantes – até suas mais contemporâneas versões corporativas, encontramos exemplos de arte pública a serviço da dominância. Através de suas presenças diárias em nossas vidas, esses trabalhos de arte pretendem nos persuadir da justiça dos atos que representam. O poder do patrocinador corporativo é incorporado na escultura de pé em frente ao imponente prédio comercial. Esses trabalhos grandiosos, como seus predecessores militares nos parques, suscitam uma sensação intimidadora por sua escala e a importância do artista. (Baca, 1995, p. 132, tradução nossa)

Ao colocar uma catraca nessa mesma posição, é feita uma denúncia da condição simbólica que desempenha, da carga ideológica que sua presença institui na vida urbana. Essa operação configura uma via de mão dupla: do mesmo modo que confronta a ideia da catraca, também expõe as estruturas de dominação implícitas na lógica do monumento. Apresentada nos moldes de um monumento, a catraca se torna em uma presença incômoda e indesejada, um objeto que evoca as restrições que usualmente se mantém veladas no cotidiano. Ela se mostra como um impedimento, a realização de uma imposição que não respeita as vontades e demandas da população sobre o espaço público, é um lembrete do esquema de dominação entranhado na ordem social.

Conjugando um elemento que existe como cerceador de acesso com a linguagem tradicional do monumento, a produção artística propõe uma nova configuração do espaço público, onde as dinâmicas de poder convencionadas são abaladas, ou, pelo menos, deslocadas. Postas em cheque, as convenções antes estabelecidas naquele microcosmo podem dar vez a outras possibilidades de experiência da vivência, uma vez que suscitam questionamentos a respeito da própria manutenção do *status quo*. Por que a catraca ocupa este pedestal? O que ela significa nele? Para que servem as catracas e os monumentos? A partir daí, as perguntas convertem-se em inquietações que clamam por ação. A catraca não deveria estar ali, é uma presença opressora, logo, o que faremos com ela? Além da crítica, O *Monumento à Catraca Invisível* é uma provocação, um convite a desafiar uma ordem política estabelecida.

Se, por um lado, a catraca como intervenção urbana desestabiliza a organização de um lugar comum que reflete uma dinâmica social mais abrangente, por outro, sua instalação em um ambiente de arte tradicional certamente não traria os mesmos resultados. Caso transposta na íntegra para o interior de uma galeria, por exemplo, a obra perderia o que a sustenta artisticamente: as contradições do espaço urbano no qual se inscreve e faz parte. Assim, quando exibida em exposições como a *Ex Argentina, La Normalidad*[1] (2006, Fig. 2), *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* assume a forma de outros desdobramentos. Ao invés de se contentar com uma cópia inacabada de uma experiência irreprodutível nas condições do espaço particular, o grupo Contra Filé apresentou os textos, imagens, reflexões e diagramas que apresentam as experiências produzidas durante a execução do projeto. Elas mostram a ação como processo, ao passo que guiam os espectadores pelas mesmas questões políticas e artísticas que orientaram a produção do trabalho. É uma atualização importante, que revitaliza o sentido da prática artística para um espaço diametralmente distinto do site em que foi inicialmente instalada, sem ignorar as pressões do espaço institucional ou descartar as questões próprias do ambiente urbano que originou o trabalho de arte.

1 Contando com artistas internacionais, a exposição ocorreu no Palacio Nacional de la Artes, inaugurada em fevereiro de 2006, tendo como ponto de partida a recente crise econômica Argentina no período. Catálogo disponível em: https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=https://www.etcetera-archivo.org/files/original/5/254/Catalogo_La_Normalidad_%5BEX_ARGENTINA%5D.pdf .

Fig. 2 - *Programa para a Descatracalização da Própria vida* em exibição na exposição
Ex Argentina, La Normalidad, 2006. Fonte: Grupo Contra Filé.

Todavia, é preciso entender esse desdobramento como algo distinto da situação produzida na praça pública. O que já era uma problemática para os primeiros trabalhos *site-specific* continua relevante diante da produção contemporânea: como mostrar esses trabalhos para além de seus contextos de realização? Certamente, se o ambiente institucional já era inapropriado em um primeiro momento para o projeto, sua adequação para a exibição de seu processo e execução são, no mínimo, questionáveis. Apesar da presença na exposição ter ampliado o alcance do trabalho e ter dado projeção às reivindicações que orientam a ação, de uma certa maneira essa presença a transformou no produto estético ao qual se opunha. Isso não significa dizer que esse ato por si é suficiente para esvaziar todo o sentido da prática artística, ou que seja necessariamente negativo, mas é fato que existe aí uma contradição. O registro dessas manifestações artísticas efêmeras, imateriais e altamente dependentes de seus contextos parece desconfortável e destituído de suas melhores qualidades quando confinado no interior das paredes de museus e galerias. É, então, mandatório que estejam lá? Esse impasse sem uma aparente solução satisfatória ainda é combustível para experimentações e propostas no campo, da elaboração de novas formas de registro e preservação, até a tentativa de desaparecimento completo do trabalho. Mesmo sem caminhos claros a serem seguidos, é importante que o destino de seus desdobramentos seja uma consideração que paute a produção de arte que se vale do espaço público no contemporâneo.

Produzindo dissenso

Estando disposta a relação do trabalho analisado com as tensões presentes entre espaço público e privado, nos deparamos agora com o problema da arte pública como ação política. Nessa esfera, é preciso antes apontar uma atitude comum ao categorizar esse tipo de trabalho simplesmente como uma arte política, o que pode acabar por obscurecer a dimensão política inerente à arte. Tendo como base alguns pensadores como Jacques Rancière e Chantal Mouffe, podemos encarar uma arte engajada politicamente de outra maneira que não a da denominação pouco precisa de arte política,

substituindo-a pela designação de arte crítica. Esse argumento se sustenta, em primeira instância, pela constatação de que não existe um tipo de arte que não seja política, que essa é uma condição intrínseca à sua própria existência como arte, parte indissociável de si mesma. Como explica Mouffe:

> Existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética. Assim, nunca falo de "arte política", pois não considero ser possível fazer uma distinção entre arte política e não política. Na perspectiva da teoria hegemônica, práticas artísticas desempenham um papel na constituição e manutenção de uma determinada ordem simbólica, desafiando-a, e é por isso que possuem necessariamente uma dimensão política. A política, por sua vez, diz respeito à ordenação simbólica das relações sociais, o que Claude Lefort chama de *mise en scène,* o *mise en forme* da convivência humana – lugar de sua dimensão estética. (Mouffe, 2013, p. 190)

Assim, notamos que, mesmo que o tema ou discurso que permeia uma determinada obra evite engajar uma discussão aberta sobre a ordem política estabelecida, ela ainda assim toma parte nas dinâmicas dessa dita ordem. Ora, não se trata de tentar mensurar *se* uma obra engaja e gera impacto na organização da política, *mas de que maneira* ela atua em interface com estruturas políticas, sociais e econômicas. Resta saber se a arte age de acordo com as convenções postas por um consenso político dominante ou se tenta fazer frente a esses valores se valendo de seus próprios sistemas de princípios hegemônicos. Ainda citando Chantal Mouffe, podemos entender, a partir do modelo de política que propõe, de que maneira a arte pode se inserir nas tramas políticas que a envolvem, dentro de um confronto com projetos hegemônicos:

> Em resumo, qualquer ordem é política e baseada em alguma forma de exclusão. Existem sempre outras possibilidades que foram reprimidas e que podem ser reativadas. As práticas articulatórias, por meio das quais uma certa ordem é estabelecida, e os significados das instituições sociais estão fixados, são

> “práticas hegemônicas”. Toda ordem hegemônica é suscetível de ser desafiada por uma prática hegemônica oposta, isto é, práticas que tentarão desarticular a ordem existente a fim de instaurar outra forma de hegemonia. (Mouffe, 2013, p. 186)

Amparados por essa premissa, temos a abertura para entender que as obras e trabalhos de arte, dentro de maiores e menores graus, sempre atuaram em consenso com a ordem dominante (quando reproduzem ou afirmam as práticas convencionais desse sistema) ou produzindo dissensos (quando propõe um choque desse projeto com outras realidades possíveis, a fim de lutar pelo espaço que a hegemonia ocupa). Na prática, porém, é comum que essa dinâmica não se apresente como um binarismo estático. Práticas artísticas frequentemente se colocam em posições de contradição, sendo por vezes pouco específicas ou com uma gama muito aberta de interpretações. A arte não termina onde chegam as intenções dos artistas ou de qualquer outro, ela existe como um organismo vivo, afetado e modificado por todos aqueles que com ela entram em contato. Assim, é prudente evitar julgamentos apressados ou condenações severas sem antes ter o cuidado próprio com essas produções que são multifacetadas. Postas essas considerações, temos em nosso horizonte a ponderação de como certas práticas estéticas e discursivas podem produzir dissensos ou reforçar o consenso. Obviamente, essa análise nunca pode estar descolada do contexto histórico-social em que a obra se insere, já que é preciso ter em vista as relações que estabelece com a política vigente, tanto em escala global como em escala local. Os parâmetros estabelecidos para tal, destarte, nunca poderão ser inflexíveis, absolutos e transferíveis – este é um exame que precisa ser realizado a partir do processo, que nasce da própria prática, a partir da experiência que seu público frui e compartilha no espaço que dividem. Para melhor desenvolvermos esse pensamento, Gisele Ribeiro nos deixa sua contribuição no texto *Para além da comunidade opaca e da esfera pública transparente*:

> A relação do campo da arte com essa perspectiva sobre o político revela ainda que as práticas artísticas não vão tornar

> perceptíveis as convenções (ou seja, a ordem estruturada hegemonicamente) e posicionar-se frente a elas, do mesmo modo. Algumas práticas vão optar simplesmente por ignorar a convencionalidade do campo (negando simultaneamente qualquer aspecto político), outras vão trabalhar na ocultação das convenções, tornando-as transparentes e imperceptíveis, umas vão se dedicar a romper as convenções (embora muitas vezes de modo também convencional), enquanto outras vão entender o trabalho na arte como negociação política, insistindo na atenção às contingências. Neste último caso, mesmo diante da impossibilidade de abdicar de toda ordem ou convenção, valeria a pena enquadrá-las, já que sua visibilidade carrega a promessa de que poderiam sempre constituir-se de outro modo. (Ribeiro, 2015, p. 13)

Sob essa ótica, podemos voltar nossa atenção novamente para o modo com que a obra *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* se interpôs acerca da ordem política do contexto com que dialogava. Com esse propósito, devemos identificar como se dão as relações de poder hegemônico nessa conjuntura e como age neste espaço para compreender como o trabalho, por sua vez, reage ou se conforma em relação a isso. Quanto a isso, Mouffe (2013), entre muitos outros teóricos, percebe que a ordem estabelecida no Ocidente a partir dos anos 1980, que consequentemente domina a política a nível global, é certamente o neoliberalismo. Segundo ela, "a tendência dominante do pensamento liberal é caracterizada por uma abordagem racionalista e individualista, incapaz de compreender adequadamente a natureza pluralista do mundo social, com os conflitos que o pluralismo implica" (Mouffe, 2013, p. 184). Trata-se de uma política que busca neutralizar os conflitos que constituem o cerne do que é de fato político, que advoga por um consenso em toda situação, que sempre diz possível encontrar um meio termo. Isso tende reduzir todo embate a uma categoria subordinada a resoluções ditadas puramente por um saber técnico, que ignora as divergências ideológicas que imprescindivelmente os orientam. Em última análise, é um sistema que esteriliza qualquer possibilidade de mudança.

Como, pois, uma catraca em um pedestal se posiciona ante a esta conjunção? É certo que a própria inversão dos símbolos tanto do monumento quanto da catraca já aponta na direção da produção de dissensos. Evidenciar um símbolo de controle social colocando-o em uma posição canônica da arte põe em perspectiva ambas as partes dessa correlação. A catraca e o monumento são bastiões da manutenção da hegemonia política vigente, tanto da ordem física quanto de ordem simbólica, os dois são dispositivos de controle que asseguram que as coisas continuem como estão. Existem para restringir espaços e impor ideais sobre eles, pretendem permanecer incontestados. Quando um assume o lugar do outro, esse estado não é apenas exposto, mas confrontado; as convenções sagradas da arte tradicional são transgredidas, e o instrumento de controle privado é posto público – mostrando sua contradição com o próprio espaço que ocupa. Uma vez reorganizadas, essas peças se colocam em uma configuração de vulnerabilidade, podendo ser assim criticadas e, possivelmente, modificadas.

Sob essa perspectiva, é possível analisar os desdobramentos que incorreram da intervenção do Grupo Contra Filé no tecido urbano para entender as repercussões dessa prática. Meses após sua instalação, o *Monumento à Catraca Invisível* se tornou matéria de jornal[2] e foi elevado ao estatuto de problema público, até ser finalmente retirado pelas autoridades da cidade. Ele se provou um ruído, um incômodo na ordem pública que não pode ser relevado e precisou ser removido para restaurá-la. Sua existência nunca pode ser compatível com a hegemonia que estava estabelecida. Posteriormente, a descatracalização se tornou tema de tirinha da célebre cartunista Laerte, debate linguístico e redação de prova da Fundação Universitária para o Vestibular (FUVEST)[3] , no ano seguinte à sua instalação. São ressonâncias que atravessam um universo muito mais extenso do que o debate estético e da qualidade artística, elas provêm reflexões sociais e deslocamentos em diversos outros campos e disciplinas transversais. Ela promove um horizonte de mudança e realiza o que Rancière identifica como o potencial transformador da experiência estética:

2 Matérias de jornal publicadas na Folha de São Paulo nos dias 04 e 09 de setembro de 2004. Acesso em 10/01/2024. Disponíveis online em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0409200419.htm e https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0909200404.htm .

3 A Fundação Universitária para o Vestibular (FUVEST), é uma instituição responsável por realizar os exames de vestibular da Universidade de São Paulo (USP).

> A experiência estética deve realizar sua promessa suprimindo sua particularidade, construindo as formas de uma vida comum indiferenciada, onde arte e política, trabalho e lazer, vida pública e existência privada se confundam. Ela define portanto uma metapolítica, isto é, o projeto de realizar realmente aquilo que a política realiza apenas aparentemente: transformar as formas da vida concreta, enquanto a política se limita a mudar as leis e as formas estatais. (Rancière, 2010, p. 50)

Considerações finais

Longe de ser uma coisa pronta, que invade um espaço físico e simbólico externo a ela, o *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* é um exemplo de como a arte pode funcionar como uma geradora de dissensos e como motor de reestruturações sociais. O trabalho reflete como as propostas artísticas públicas, críticas e participativas possuem a potencialidade de criar relações com o público e com o espaço, que partam da realidade que compartilham. Dos encontros públicos para decidir o que e como abordar através do trabalho, às repercussões em jornais, vestibulares e tirinhas, a descatracalização construiu coletivamente seu sentido no espaço que ocupa.

Situada em um arranjo complexo e delicado, fazer arte pública não é tarefa fácil. Ela exige uma sensibilidade singular para ouvir e compartilhar problemas próprios das pessoas e dos espaços, e atenção às estruturas sociais que os englobam. É uma tarefa que exige coragem para enfrentar uma ordem política hegemônica, e lutar para promover reformas na realidade. Nesse âmbito, não há modelos ou metodologias claras a serem seguidas à risca para realizar práticas de arte pública. Essa deve ser encarada como um processo, como jornada que deve surgir do próprio contexto onde se pretende atuar e que deve sempre retornar a ele.

Referências

Baca, J. (1995). Whose Monument Where? Public Art in a Many--Cultured Society. In S. Lacy (Ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (pp. 131-138). Bay Press.

Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum*, 44(6), 178-183.

Fraser, A. (2008). Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Revista Concinnitas*, *2*(13), 178-187.

Krauss, R. (2008). A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, *17*(17), 128-137.

Kwon, M. (2008) Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*, *17*(17), 166-187.

Marcondes, M. J. A., & Valio, L. B. M. (2015). Intervenções artísticas no urbano: revendo o "novo paradigma relacional". In J. Cirillo, J. L. Kinceler, & L. S. Oliveira (Eds.), *Outro Ponto de Vista: práticas colaborativas na arte contemporânea* (pp. 59-78). Proex-UFES.

Mouffe, C. (2013). Quais espaços públicos para práticas de arte crítica?. *Arte & Ensaios,* (27), 180-199.

Rancière, J. (2010). Política da arte. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, *2*(15), 045-059.

Ribeiro, G. (2015). Para além da comunidade opaca e da esfera pública transparente. In J. Cirillo, J. L. Kinceler, & L. S. Oliveira (Eds.), *Outro Ponto de Vista: práticas colaborativas na arte contemporânea* (pp. 9-29). Proex-UFES.

Wu, C. T. (2006). *Privatização da Cultura: A intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. Boitempo Editorial.

:RESENHAS

Manifesto Paulistano

“Paulistano” Manifesto

Manifiesto “Paulistano”

Leandro de Santana Silva
Universidade Federal de São Paulo, Brasil

RESUMO

Resenha do desfile *Capítulo 4, Versículo 3 - Da Rua e do Povo, o Hip Hop: Um Manifesto Paulistano* da Escola de Samba Vai-Vai no Sambódromo do Anhembi no Carnaval de 2024, assinado pelo carnavalesco Sidnei França, acerca das relações entre o *hip-hop*, as ruas da cidade de São Paulo e Exu.

Palavras-chave: Carnaval, Vai-Vai, identidades urbanas, *hip-hop*, São Paulo

Trabalho submetido: 10/7/2024
Aprovado: 8/8/2024

ABSTRACT

Review of the parade *Capítulo 4, Versículo 3 - Da Rua e do Povo, o Hip Hop: Um Manifesto Paulistano* of the Escola de Samba Vai-Vai at the Anhembi Sambódromo in the 2024 Carnival, signed by Carnival artist Sidnei França, about the relations between hip-hop, the streets of the city of São Paulo and Exu.

Keywords: Carnival, Vai-Vai, urban identities, hip-hop, São Paulo

RESUMEN

Reseña del desfile *Capítulo 4, Versículo 3 - Da Rua e do Povo, o Hip Hop: Um Manifesto Paulistano* de la Escola de Samba Vai-Vai en el Sambódromo do Anhembi en el Carnaval de 2024, firmado por el artista carnavalesco Sidnei França, sobre las relaciones entre el *hip-hop*, las calles de la ciudad de São Paulo y Exu.

Palabras clave: : Carnaval, Vai-Vai, identidades urbanas, *hip-hop*, São Paulo

Leandro de Santana Silva é Mestre em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA-UNIFESP, 2022).
https://orcid.org/0000-0001-6110-4477 | leandrosp_santana@hotmail.com

Fig. 1 - Comissão de frente, Vai-Vai, 2024.
Fotografia: cortesia Rodrigo Marxx

Manifesto Paulistano

Encruzilhada de sentidos

> *Laroyê! Axé! Me dê licença,*
> *Saravá Seu Tranca Rua, Eu não ando só,*
> *o papo é reto e a ideia não faz curva.*
> (trecho do samba-enredo da
> Escola de Samba Vai-Vai, 2024)[1]

Exu primeiro.

O orixá das ruas, da comunicação.

O verso que dispara.

De forma corriqueira, Exu geralmente está representado nos desfiles das escolas de samba em enredos que, de alguma forma, abordam aspectos da religiosidade afrodiaspórica, mas, no caso do Vai-Vai, a presença de Exu não se dá *pro forma*, ela evidencia e enaltece a afrobrasilidade não só do movimento *hip-hop* como, também, da cidade de São Paulo. Desta forma, tanto Exu, quanto Seu Tranca Rua[2] , ao abrirem o desfile da Saracura[3], localizam a cidade dentro de um debate histórico, social e cultural afrodiaspórico.É uma afirmação de que a cidade de São Paulo é negra e é, a partir daí, que o *hip-hop* é assim apresentado: um manifesto – como bem salienta o título do enredo – das ruas de São Paulo. Entronca-se dessa forma, entre ruas e palavras, a tríade: Exu, *hip-hop* e São Paulo.

1 Samba-enredo desenvolvido para o Carnaval de 2024 da Escola de Samba Vai-Vai, com a autoria de Danni Almeida, Vagner Almeida, Marcinho Z. Sul, Clayton Dias, Luciano Bicudo, Claiton Asca, Rodrigo Atração, Edson Liz, Anderson Bueno, Bira Moreno, Mario Lucio, Leandro Martins, Reinaldo Papum. Intérprete: Luiz Felipe..

2 Exu é um orixá – deidade yorubá – associado à abertura dos caminhos, à comunicação e a ordem do mundo. Seu Tranca Rua é uma entidade da Umbanda associado às ruas e ao Orixá Exu.

3 Saracura é uma expressão popularmente associada ao Vai-Vai por referir-se ao córrego homônimo que existe na região do Bixiga, território de pertencimento da Escola de Samba em questão.

Meu verso é arma que dispara e a palavra é a bala pra salvar.
(trecho do samba-enredo da Escola de Samba Vai-Vai, 2024)

De Exu. Das ruas. De São Paulo.

A fala. O verbo.

Se a palavra vale uma bala, como salienta o rap que inspira o enredo[4] , o Vai-Vai teve (ou melhor, "tem", no presente contínuo) muita munição. A exaltação ao movimento *hip-hop* e às produções artístico-culturais a ele associados, como o *rap*, o *break*, o *graffiti* e o pixo, se deu, ao longo do desfile, também como um enaltecimento das culturais urbanas de São Paulo. Identidades e representações que, na tradução de um estilo musical a outro, foi atravessado pela própria representatividade que o Vai-Vai exerce na história da cidade.

4 O título do enredo do Vai--Vai, *Capítulo 4, Versículo 3 - Da Rua e do Povo, o Hip Hop: Um Manifesto Paulistano,* é inspirado na obra *Capítulo 4, versículo 3* do álbum *Sobrevivendo no Inferno* dos Racionais MC's.

De autoria do carnavalesco Sidnei França, o enredo *Capítulo 4, Versículo 3 - Da Rua e do Povo, o Hip Hop: Um Manifesto Paulistano* fora desenvolvido em parceria com o Departamento Cultural da Escola de Samba Vai-Vai para o Carnaval de 2024, em homenagem aos 40 anos da cultura *hip-hop* no Brasil e, para tanto, a Escola de Samba em questão levou para o Sambódromo do Anhembi um desfile carregado de discursos, de enfrentamento político e, também, de resistência sociocultural.

Fig. 2 - Comissão de frente (quadripé), Vai-Vai, 2024.
Fotografia: Leandro de Santana Silva

Ao seguir o fluxo do enredo, o desfile do Vai-Vai nos escancara em cores e formas, toda uma urbanidade que é renegada, retaliada, subjugada… A visualidade das ruas paulistanas, demarcadas fortemente com o pixo, em muito é tida pela sociedade e pelos poderes públicos, como uma violência, como um ato criminoso, como evidenciam os próprios termos legais. Marginal.

O pixo é, então, de acordo com as normas sociais ocidentais, visto como algo sujo, alvo de uma higienização social… Afinal de contas, ele evidencia as próprias contradições de uma cidade fruto do modo de produção capitalista, no qual o "centro" e a "periferia" estabelecem uma complexa trama de relações de dependência e de coexistência. Ele age, nesse contexto, como uma cisão: é um ato político de reinserção forçada de uma população marginalizada, escancarado em verticalidades centrais. Há, assim, uma tensão espacial: o pixo indica uma ocupação simbólica de um espaço que lhes fora renegado.

Se a estética (para além do sentido visual) do pixo incide como uma transgressão no espaço, pode-se dizer, também, que o mesmo ocorre dentro da ótica do Carnaval. Os desfiles de escolas de samba carregam, em suas visualidades, certa herança estilística que tende a enaltecer o "barroco"[5] como "belo". Não me cabe, aqui, discutir acerca do infindo debate entre a "Arte" e o "Belo", mas entender o quanto o desfile do Vai-Vai rompe com a lógica de um senso estético engessado do nosso Carnaval.

Da estética das ruas à consolidação dos carros alegóricos, há, neste sentido, uma exaltação a partir dos traços e das cores, do *graffiti* e do pixo enquanto manifestações visuais associadas ao *hip-hop*. Como o próprio enredo evoca, ressalta-se mais uma vez a visualidade da cidade de São Paulo no desfile de Carnaval… E, como tal, incide de maneira tal que nos desloca enquanto espectadores, já que as alegorias dialogam de imediato com o que se vê do lado de fora do palco fechado do Anhembi. As alegorias se verticalizam como prédios, da arquibancada a vista é quase que aquela que percebemos quando abrimos a janela no centro da cidade.

5 Dentro do sistema histórico, artístico e cultural dos desfiles das escolas de samba, convenciona-se chamar de "barroco" as alegorias e fantasias de caráter visual mais suntuoso, com maior número de aviamentos e ornamentações. Não se trata do movimento artístico de origem europeia, que se manifestou entre os séculos XVI e XVIII, refere-se, pois, ao estilo carnavalesco popularizado entre as escolas de samba na contemporaneidade.

Enaltecer o que por vezes é corriqueiro, em forma de desfile de Carnaval é, sem dúvida, uma transgressão. Coragem.

Saem as volutas, as sinuosas curvas esculpidas em isopor e acetado e entram as formas rígidas dos edifícios da cidade. Saem os acabamentos minuciosos de um "barroquismo carnavalesco" de tecidos e aviamentos caros e entra a tinta nua e crua. A verdade, assim, se dá na simplicidade.... Cai por terra a soberba visual que tenta iludir através de acúmulos e brota, do asfalto, uma arte bruta, de sentidos e de discursos.

Fig. 3 - Terceira alegoria, Vai-Vai, 2024.
Fotografia: Leandro de Santana Silva

Em uma relação quase que dialética na qual o desfile de escola de samba se porta como uma arte que "carnavaliza" a vida, as alegorias do Vai-Vai dão vida ao Carnaval, tanto por romper com uma lógica visual tradicionalmente engessada como, também, por evocar a força de um discurso urbano, histórico e contemporâneo. É a própria voz de Exu. É o próprio verso do *hip-hop*. É a própria existência da maior cidade do hemisfério sul do planeta.

Se voltarmos o olhar novamente para a (por mim evitada) questão do belo, o desfile, em meu olhar, evidencia uma contradição: a busca pelo real destaca a beleza de uma cidade que um sistema capitalista higienista nos impede de olhar. Uma São Paulo que pulsa, que resiste, que vibra e colore… fruto de adrenalinas que enfrentam vertigens, fruto de discursos que escancaram as desiguais realidades. A beleza se estrutura na "verdade", não a da lógica de Platão, mas no "papo reto" do discurso.

Nada mais real. Nada mais Carnaval.

Se a arte reside (também) no confronto, no desconforto, o manifesto do Vai-Vai é uma inexorável manifestação artística e política. Decerto, cada desfile de escola de samba já o é, por si, mas em muito o esvaziamento de conteúdo compromete e acomoda a forma e isso não podemos jamais ignorar.

Da mesma forma que o cânone carnavalesco é questionado nas alegorias, o mesmo ocorre no desfilar de ala a ala… As fantasias também rompem com a estruturação clássica de grandes composições sustentadas por costeiros, chapéus e dorsos sustentados em armações metálicas: assume-se um olhar das fantasias enquanto "figurinos", enquanto "indumentária"… aproxima-se do contemporâneo que se estabelece na urbe. Concretude.

Desfecho ou Por vir

No confronto entre a denúncia e o conservadorismo, os fatos se desenrolam de maneira minuciosamente didática. Ao representar o álbum *Sobrevivendo no Inferno,* dos Racionais MC's, através de figuras policiais retratadas como demônios em uma ala de seu desfile, a fúria reacionária então se deu: a nota de repúdio da Confederação Brasileira de Policiais Civis e o consequente pedido de represálias de deputados de extrema-direita ao Vai-Vai. Opressão.

A violência tão explicitada pelo *hip-hop* paulistano e evidenciada no desvelar do desfile, bem como a crítica à repressão policial que resultou na posterior repressão policial ao desfile, somente explicita o que o desfile tem de mais formidável: a fala.

> *Acharam que eu estava derrotado*
> *Quem achou estava errado*
> *Corpo fechado, sou cultura popular.*
> (trecho do samba-enredo da Escola de Samba Vai-Vai, 2024)

Fig. 4 - Quarta alegoria, Vai-Vai, 2024.
Fotografia: Leandro de Santana Silva

Ao voltarmos para o fio narrativo, o desfile se inicia e se encerra questionando o *status quo* (violento e racista) da história da arte: do Teatro Municipal de São Paulo, palco da Semana de Arte Moderna de 1922 – posto em meio a farrapos e ratazanas – ao MASP (Museu de Arte de São Paulo), símbolo maior da institucionalização da arte na cidade, ocupado, pixado. Cânones que estabeleceram cânones através da exclusão, através do filtro de olhares burgueses e ocidentalizados. A crítica a tais espaços, e ao sistema de arte como um todo, abre margem a um novo olhar: erguem-se outros heróis, invadem-se os espaços e reconfigura-se, assim, o que se almeja enquanto grito (agora) não mais contido.

Desigualdades, violências e silenciamentos... questões estas que, por vezes, o próprio Carnaval enclausurado no sambódromo do Anhembi, reproduz.

Mas agora o verso já foi disparado, nos cabe a sincera escuta e a lição do agir.

Diálogos entre forma e espaço através dos *Objetos Ativos* de Willys de Castro

Dialogues between form and space through Willys de Castro's *Active Objects*

Diálogos entre forma y espacio a través de los *Objetos Activos* de Willys de Castro

Nicole Izzo Piccinin
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

RESUMO

Resenha do catálogo da exposição *Willys de Castro: Lado a lado*, realizada pelo Instituto de Arte Contemporânea (IAC) em parceria com o Museu de Belas Artes de São Paulo (MUBA) em 2016. A exposição reuniu, de maneira inédita, obras da série *Objetos Ativos* (1959-1962), de Willys de Castro. A resenha apresenta brevemente a trajetória do artista e o conceito de seus *Objetos Ativos* e também a estruturação geral desta publicação, na forma de catálogo, discutindo aspectos de sua diagramação e dos conteúdos expostos, baseados, em grande termo, na análise elaborada pelo curador Gabriel Pérez-Barreiro, representantes do IAC e MUBA, além do artista convidado, Steve Roden, que integram a publicação.

Palavras-chave: Willys de Castro, *Objetos Ativos,* Neoconcreto

ABSTRACT

Review of the catalog of *Willys de Castro: Side by Side* exhibition, held by the Institute of Contemporary Art (IAC) in partnership with the Museum of Fine Arts of São Paulo (MUBA) in 2016. The exhibition brought together works from Willys de Castro's *Objetos Ativos* series (1959-1962). The review briefly introduces the artist's career and the concept of *Objetos Ativos*. It also shows the general structure of the catalog, discussing aspects of the layout and the content displayed mainly based on the analyses made by curator Gabriel Pérez-Barreiro, members of the IAC and MUBA, as well as guest artist Steve Roden, who are part of the publication.

Keywords: Willys de Castro, *Active Objects*, Neoconcrete

RESUMEN

Reseña del catálogo de la exposición *Willys de Castro: Lado a lado*, realizada por el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) en colaboración con el Museo de Bellas Artes de São Paulo (MUBA), en 2016. La exposición reunió de manera inédita, obras de la serie *Objetos Ativos* (1959-1962), de Willys de Castro.La reseña introduce brevemente la trayectoria del artista y el concepto de sus *Objetos Ativos* y presenta también la estructura general de esta publicación, en forma de catálogo, comentando aspectos de su maquetación y contenidos, basados en gran medida en el análisis realizado por el comisario Gabriel Pérez-Barreiro, representantes del IAC y MUBA así como el artista invitado Steve Roden, que forman parte de la publicación.

Palabras clave: : Willys de Castro, *Objetos Activos*, Neoconcreto

Nicole Izzo Piccinin é artista visual, educadora e pesquisadora em artes. Atualmente, é mestranda em Artes Visuais pela Unicamp.
https://orcid.org/0009-0000-2692-1658 | n204178@dac.unicamp.br

Os organizadores e o contexto geral do projeto expositivo

Esta publicação é um catálogo derivado de uma exposição e integra a coleção de livros e catálogos produzidos pelo Instituto de Arte Contemporânea (IAC). A exposição, intitulada *Willys de Castro: Lado a lado*, foi realizada pelo IAC em parceria com o Museu de Belas Artes de São Paulo (MUBA), onde foi apresentada ao público, em sua unidade 1, no período de 30 de março a 25 de junho de 2016.

A forte vocação para a pesquisa da arte moderna e contemporânea reúne esses dois importantes agentes: o IAC é uma entidade cultural sem fins lucrativos, fundada em 1997, com objetivos relacionados à divulgação e à documentação no campo da arte, cultura, educação e pesquisa. O MUBA, por sua vez, vinculado ao Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, é uma entidade museológica, sem fins lucrativos, cujas atividades estão voltadas para documentar o desenvolvimento das Artes, da Comunicação, da Arquitetura e do Design por meio de projetos expositivos acessíveis ao grande público. Além desses órgãos culturais, o evento contou também com o apoio do Ministério da Cultura e do Itaú.

O projeto expositivo que gera a presente publicação reuniu, pela primeira vez, uma expressiva seleção de peças da série *Objetos Ativos* (1959-1962) de Willys de Castro. Atuante em diversos gêneros artísticos, tais como música, teatro e poesia, Willys de Castro é mais conhecido por sua produção como artista plástico. Suas pesquisas autorais mostram uma extensa produção de rascunhos, estudos e maquetes, fundamentais para o raciocínio gerador do projeto final que evidencia seu forte interesse pela geometria. O acesso garantido pelo arquivo e pela mediação da exposição aos documentos do artista permite perceber a amplitude da pesquisa e seu domínio nos procedimentos de execução das obras.

Fig 1 - Willys de Castro. *Objeto ativo*, 1959. óleo sobre madeira, 92 x 2,2 cm.
Fotografia: Eduardo Castanho/Itaú Cultural.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34982/objeto-ativo

Desse modo, o registro da exposição de peças e processos do artista, sob a forma de catálogo, ratifica sua relevância por viabilizar-se como uma mescla de estudos, esboços e registros de um conjunto de obras selecionadas, em espaço inédito que apresentam, lado a lado, também nas páginas da publicação, variadas linguagens artísticas trabalhadas por Willys de Castro. A possibilidade de combinar as obras do artista junto de manuscritos e poemas convoca o leitor a passear por uma trajetória artística ímpar no cenário brasileiro, e sua particular contribuição para o entendimento sobre os processos de investigação do movimento neoconcreto, do qual o artista fazia parte.

As abordagens tratadas pelo catálogo contribuem também para a discussão acerca da relação interativa entre o público espectador e a obra de arte na produção do século XX. Ao longo dos textos, evidenciam-se os diferentes comportamentos participativos demandados do público, que não deveria permanecer passivo perante a obra de Castro. Esta ideia de completude da intenção do artista e do espaço da obra pode ser compreendida como mais um dos pontos que tornam o conteúdo desta publicação relevante, mesmo anos depois do seu lançamento.

Em relação à sua produção em poesia, ressalta-se que, desde o início dos anos de 1950, o artista escreve, traduz e estuda este gênero literário. Esse interesse pela poesia o levou a escrever uma série de poemas que valorizam a importância gráfica das palavras dispostas no papel, a visualidade sugerida por muitos poemas e a sonoridade marcante que deles podem emergir. Os seus inúmeros ensaios poéticos revelam preocupação com a síntese formal, igualmente presente em sua produção nas artes visuais e demais trabalhos.

Vale ressaltar também que as obras da série *Objetos Ativos*, selecionadas para contextualizar a exposição, são atualmente entendidas como expressões de um dos momentos mais marcantes da arte neoconcreta brasileira. Os *Objetos Ativos* caracterizam-se como objetos que demandam um comprometimento físico de seus espectadores. Por serem compostos por formas que continuam de

um lado da obra até o seu lado oposto, é impossível apreendê-los de um único ponto fixo de observação. Mas, apesar de cada faceta da obra estar em posições opostas, elas ainda assim permanecem sempre em diálogo. Cada lado das peças provoca um contraponto para o outro lado por meio das formas, cores e perspectivas que trazem propriedades positivas/negativas, que podem ser completamente perdidas, se observadas de maneira estática pelo espectador. Mover-se e caminhar pelo espaço para então apreender os trabalhos é a maneira mais adequada de entrar neste jogo de perspectivas proposto pelo artista. Observar um dos lados da obra enquanto se recorda e reconstrói o outro, e vice-versa, faz com que a memória, o tempo e o movimento sejam evocados enquanto elementos integrantes do trabalho, tanto quanto a tinta a óleo e a tela utilizados.

Desse modo, é certo indicar que a relação entre a obra e o espaço expositivo são partes do todo da produção de Willys de Castro. Assim, o que entra em jogo nas obras deste artista é a discussão limítrofe entre o que é entendido como escultura ou pintura. As distâncias programadas para a apresentação dos trabalhos na exposição, tal qual se pode verificar pelos registros fotográficos trazidos pelo catálogo, promovem instigante mudança de percepção do leitor, em relação ao espaço no qual os trabalhos estão inseridos e favorecem sobremaneira a compreensão sobre o tensionamento entre a obra e o seu entorno, fundamentando o conceito de "Objetos Ativos" elaborado pelo artista e garantindo-lhe uma leitura contemporânea.

A Curadoria

Willys de Castro: Lado a lado contou com a curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro, PhD em Teoria e História da Arte pela Universidade de Essex, e MA em História da Arte e Estudos Latino-americanos pela Universidade de Aberdeen. Entre 2002 a 2008, foi curador de Arte Latino-americana no Blanton Museum of Art, na Universidade do Texas, em Austin. Em 2007, atuou como curador chefe da 6a Bienal do Mercosul em Porto Alegre. Sua vida profissional está

dedicada ao estudo da arte latino-americana moderna e contemporânea, com variadas passagens por universidades, museus e coleções internacionais importantes que certamente agregam força ao projeto em questão.

As seções do Catálogo

Estruturando-se em uma dinâmica de página com imagem de obra, poesia ou manuscrito ao lado de página de texto, o catálogo se inicia com uma imagem do poema *lado a lado*, que dá nome à exposição em destaque na folha dupla do catálogo. Como mencionado ao longo do texto do curador Pérez-Barreiro, neste pequeno poema de três palavras a letra "a" está deslocada um pouco mais para baixo da linha das outras palavras, criando um efeito espacial similar a olhar uma obra dos chamados *Objetos Ativos* do artista.

Logo nas páginas seguintes, em duplas, o leitor encontra um manuscrito bastante sensível de Willys de Castro, no qual aponta para o sentido de lateralidade existente nas relações de amor e amizade, como ideias que existem lado a lado.

Na sequência, a nova dupla de páginas contém o texto de abertura de Raquel Arnaud, presidente do IAC, no qual se apresenta uma breve biografia do artista permeada pelo relato sobre a amizade que eles compartilharam. O leitor pode descobrir neste texto que é exatamente por conta dessa relação pessoal entre os dois que Arnaud foi confiada pelo artista a salvaguardar diversos documentos sobre sua vida e sua obra. Este trecho traz o paralelo que entendo como necessário para estabelecer esse ambiente da exposição como um clima de relações entre as formas simples e diretas, com questões sensíveis e de reflexões internas.

Ainda nesta seção de abertura do catálogo, há um texto do presidente do MUBA, o Dr. Paulo Antonio Gomes Cardin, no qual ele ressalta a relevância do trabalho de Willys de Castro para o universo artístico em suas mais diferentes áreas.

Na continuação da publicação, há uma série de registros fotográficos das obras na exposição, que além de auxiliar o leitor a se situar na produção artística de Castro, cria respiros à contemplação própria do texto. Dessa forma, entende-se que o leitor tem a oportunidade de realizar esse exercício com o olhar de se aproximar e afastar da página, rotacionar a cabeça ou a folha para ter diferentes percepções da obra interativa deste artista. Assim, o projeto gráfico aproxima-se da proposta dos "Objetos ativos" e conduz seus leitores aos limites existentes entre a experiência da exposição e a relação delongada do leitor com a imagem de registro. Entretanto, a conquista do espaço oferecida pela página impressa imprime de modo generoso a percepção espacial dos objetos no espaço expositivo.

E assim se seguem as demais páginas, organizadas pela dinâmica das páginas duplas, uma delas com imagens e a outra, com textos. O primeiro texto, escrito pelo curador, é dividido em subtítulos: Compreensão Sem Entendimento; Escultura e Forma; As Políticas Do Olhar; Poesia e Visão; Sobre Arquitetura e Design da Exposição; Lado a Lado. Ao longo desses itens, o curador discorre sobre as relações entre a forma presente nas obras e as percepções suscitadas pela observação dessas peças no espaço. Através dessas observrações, Pérez-Barreiro disserta sobre os possíveis caminhos da produção artística de Castro por meio da complexidade de sua percepção dada pela simplicidade das formas e das cores utilizadas. Pérez-Barreiro levanta também a discussão sobre a dicotomia da "aparência". Há uma qualidade intrínseca ao objeto que, ao mesmo tempo, indica algo inerente à nossa resposta a ele.

Os caminhos teóricos explorados pelo curador evidenciam a atualidade conceitual dos "Objetos Ativos" do artista. Nesta direção, destaca a questão que salta à mente do espectador sobre as possíveis convergências entre a pintura e a escultura. O texto nos sugere perguntar: "isto é uma pintura ou uma escultura?". Sobre este conceito, indica-se a leitura complementar do artigo Os *Objetos ativos de Willys de Castro* de Renato Rodrigues da Silva[1].

1 Artigo disponível em: https://doi.org/10.1590/S0103-40142006000100017

Entre forma e imagem, entre pintura e escultura, Willys de Castro manobra instigante jogo de ilusões ópticas que recombinam a bi e a tridimensionalidade. O diálogo possível com esses trabalhos por meio do olhar se espalha por todo o corpo do observador, fazendo do ato de ver um evento profundamente corporal, ideia muito importante na obra do artista. A tridimensionalidade das obras se evidencia mais do que o esperado.

Ao fim de seu texto, o curador traz uma crítica acerca dos espaços expositivos, principalmente aqueles da tradição da arquitetura moderna. Indica que pensar sobre o lugar que acolhe a obra significa garantir que seu maior potencial possa acontecer. Neste sentido, a publicação contempla anotações de Castro sobre sua intensa preocupação acerca das condições de recepção de seu trabalho.

Um segundo momento do catálogo apresenta o texto de Steve Roden, artista e músico contemporâneo estadunidense, natural da Califórnia, Estados Unidos, nascido em 1964. Roden faleceu recentemente, em setembro de 2023. Trabalhou nas áreas de artes sonoras e visuais e é creditado como pioneiro na música minúscula, um estilo de composição musical no qual sons silenciosos e geralmente inaudíveis são amplificados para criar paisagens sonoras complexas e ricas.

Esta segunda seção do catálogo, é intitulada de *O Ilimitado Íntimo*, e conta também com a divisão por subtítulos de carácter bastante poético: O Centro do Universo; Falando de Silêncio; Presença Material / Presentes Materiais; Audição Ativa, Visão Ativa; Confrontando a Imperfeição; No Âmbito do Abrigo Poético; Notações Gráficas e "Estruturas Unitárias".

Roden elabora uma leitura bastante sensível sobre o trabalho de Willys de Castro. No decorrer de seu texto, versa sobre como o silêncio é um elemento importante na obra do artista brasileiro, reforçando, assim, a argumentação de que os espaços expositivos que melhor acomodam as peças de Castro devem ser aqueles de cor sólida e simples. Ao discorrer sobre os silêncios provocados pelas

obras de Willys de Castro, Roden evoca também a necessidade dos vazios entre os trabalhos para que eles não sejam sufocados. Alerta para o fato de que, ao criarmos ruídos no espaço além daquele ocupado pelas obras, perdemos um dos elementos essenciais da experiência de imersão proposta pelas obras ali apresentadas.

A última seção do catálogo apresenta uma cronologia do artista Willys de Castro e uma lista de referências bibliográficas que colabora bastante para o aprofundamento dos estudos sobre a produção do artista.

Referências

Castro, W. (2016). *Willys de Castro: lado a lado*. IAC-SP. https://doi.org/10.1590/S0103-40142006000100017
.
Silva, R. E, (2006). Os Objetos ativos de Willys de Castro. *Estudos Avançados 20*(56), 253-268.

Espaço em todas as dimensões

Space in all dimensions

Espacio en todas las dimensiones

Julia Nogueira Duarte de Oliveira
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

RESUMO

Resenha do catálogo *Amilcar de Castro: Estudos e Obras* (2014), resultado da exposição homônima realizada pelo Instituto de Arte Contemporânea (IAC) em 2013-2014, em parceria com o Museu de Belas Artes de São Paulo (muBA) e o Instituto Amilcar de Castro. Analisou-se o recorte curatorial, os textos e o projeto gráfico do catálogo em relação ao projeto expográfico da mostra. Destacou-se o equilíbrio de obras bidimensionais e tridimensionais apresentadas, com ênfase nos estudos, desenhos e maquetes que constituem o pensamento criador de Amilcar de Castro em materialidades e suportes diversos – diferenciando-se, assim, de outras publicações sobre o artista. Amilcar de Castro é referência nacional na expansão do campo da expressão tridimensional para o espaço público e urbano, e o catálogo é um ótimo ponto de partida para a pesquisa sobre a sua produção.

Palavras-chave: Amilcar de Castro, processo criativo, Instituto de Arte Contemporânea (IAC), arte contemporânea, expressão tridimensional

ABSTRACT

Review of the catalogue *Amilcar de Castro: Studies and Works* (2014), the result of the namesake exhibition organized by the Instituto de Arte Contemporânea (IAC) in 2013-2014, in partnership with the Museu de Belas Artes de São Paulo (muBA) and the Instituto Amilcar de Castro. The curatorial scope, texts, and graphic design of the catalogue were analyzed in relation to the exhibition project. The balance between bidimensional and tridimensional works presented were highlighted, with an emphasis in the studies, drawings and models that constitute Amilcar de Castros' creative thought in different materials and supports – thus differentiating itself from other publications about the artist. Amilcar de Castro is a national reference in the expansion of the field of tridimensional expression into public and urban spaces, and the catalogue is an excellent starting point for research into his production.

Keywords: Amilcar de Castro, creative process, Institute of Contemporary Art (IAC), contemporary art, tridimensional expression

RESUMEN

Reseña del catálogo *Amilcar de Castro: Estudios y Obras* (2014), resultado de la exposición homónima realizada por el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) en 2013-2014, en colaboración con el Museo de Bellas Artes de São Paulo (muBA) y el Instituto Amilcar de Castro. Se analizaron las líneas curatoriales, los textos y el diseño gráfico del catálogo en relación con el proyecto de la exposición. Resaltó el equilibrio de obras bidimensionales y tridimensionales presentadas, con énfasis en estudios, dibujos y maquetas que constituyen el pensamiento creativo de Amilcar de Castro en diferentes materiales y soportes – diferenciándose así de otras publicaciones sobre el artista. Amilcar de Castro es un referente nacional en la expansión del campo de la expresión tridimensional hacia los espacios públicos y urbanos, y el catálogo es un gran punto de partida para la investigación de su producción.

Palabras clave: Amilcar de Castro, proceso creativo, Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), arte contemporâneo, expresión tridimensional

Julia Nogueira Duarte de Oliveira é artista visual e mestranda no PPG em Artes Visuais da Unicamp.
https://orcid.org/0009-0008-4456-3207 | j272332@dac.unicamp.br

Quando a forma é descoberta
guarda a luz por testemunha
e viva quanto pássaro
estampa o espaço
em todas as dimensões [...]
--- Amilcar de Castro

A exposição *Amilcar de Castro: Estudos e Obras* foi realizada pelo Instituto de Arte Contemporânea (IAC) em 2013-2014, em parceria com o Museu de Belas Artes de São Paulo (muBA) e o Instituto Amilcar de Castro. O catálogo resultante da mostra é objeto desta resenha, que destaca seus textos e obras, sua estrutura e recorte que o diferencia de outras publicações sobre o artista. Na página de apresentação e agradecimentos, tem-se a seguinte síntese:

> Esse catálogo acompanha o raciocínio de Amilcar de Castro desde a concepção da obra, ao mesmo tempo em que registra as escolhas do curador em constante diálogo com o trabalho desenvolvido pelo IAC que, sobretudo, privilegia o processo de criação e produção do artista (Arnaud & Müssnich, 2014, p. 5).

Na capa do volume de 64 páginas, o trabalho reproduzido é composto por traços em preto, índices do gesto do artista em contato com a materialidade. É um convite visual que introduz o recorte da mostra, cujo curador foi Rodrigo de Castro (1955) – artista visual e filho de Amilcar de Castro. Em seu texto, "Estudos e obras", apresenta-se uma breve narrativa dividida em seis seções:

1) Perseverança: nascimento de Amilcar de Castro, estudos na Faculdade de Direito da UFMG e na Escola Guignard – de 1920 a 1940;

2) Rio de Janeiro: atuação como diagramador do Jornal do Brasil e participação no movimento neoconcreto na década de 1950;

3) Nova York - aço inox: pesquisa e processo do artista com o aço inox na Fundação Guggenheim em 1967;

4) Corte e dobra: esculturas, estudos em cartolina e papel;

5) Telas: pigmentos gráficos, processo de varredura e ferramentas de trabalho;

6) Vida e arte: legado do artista.

A narrativa é cronológica, intercalada por textos e registros de falas de Amilcar de Castro. Fotografias registram o diálogo do artista com Marco Aurélio Matos e Guignard, em 1940; diagramando em 1957 ou trabalhando em seu ateliê em Nova Lima, em 2001. Os desenhos em carvão e grafite destacam a relação do artista com a linha e o espaço, cuja precisão também está presente nas páginas do Jornal do Brasil e da Revista Cigarra, nos quais Castro foi diagramador.

À certa altura, o texto apresenta "chaveiros" em aço inox que nos permitem identificar a complexidade e o compromisso travados pela pesquisa de Amilcar de Castro com a luz, com o tempo e o equilíbrio das formas tridimensionais que construía. Parte da produção desenvolvida com esse material foi exposta de maneira inédita na mostra, e é apresentada em página dupla com maquetes em cartolina e aço inox, expostas lado a lado.

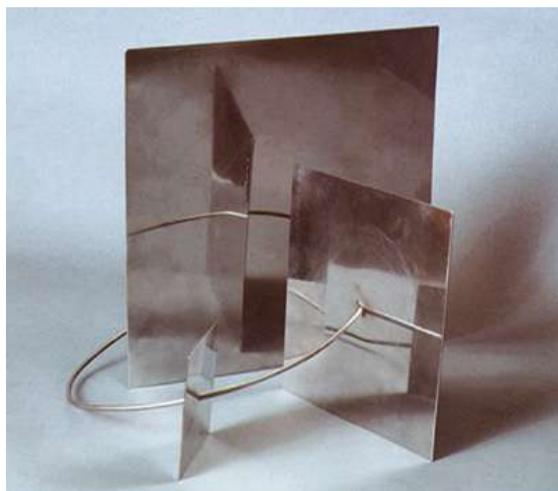



Fig. 1 - Amilcar de Castro. Sem título, 1968. escultura em aço inox.
Coleção Rodrigo de Castro.
Fotografia: autoria desconhecida.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2024).

A outra metade do catálogo contém exclusivamente registros da exposição, com trabalhos em tinta acrílica sobre tela e eucatex, esculturas de pequeno e médio porte em madeira, bronze, inox, aço e aço corten, além de um poema escrito à mão (trecho na epígrafe) e estudos em grafite. As obras em tinta acrílica, por exemplo, introduzem a relação do artista com a cor: "Sou gráfico. Uso as cores gráficas. Não faço pintura, mas desenhos" (Castro, n.d., p. 27). As últimas páginas são dedicadas a uma série de projetos de esculturas da década de 1980, com anotações misturadas com números e formas.

No projeto gráfico, assim como o projeto expográfico, não há salas ou seções dedicadas apenas à escultura ou aos desenhos. A publicação intercala a visão do contexto geral com detalhes dos trabalhos expostos, estabelecendo diálogo entre o tridimensional e o bidimensional, a linha com o espaço, o processo com a obra final. Circularidade e imbricações que refletem, inclusive, a atualidade da discussão acerca do campo da expressão tridimensional, que tem Amilcar de Castro como importante referência nacional de sua expansão para o espaço público e urbano.

Os estudos, desenhos e maquetes são certamente o diferencial desta publicação e garantem um vislumbre do processo de criação de Amilcar de Castro em materialidades e suportes diversos – do uso da linha até a ocupação do espaço. Quando comparado a outras publicações (ver bibliografia complementar), também se destaca pelo equilíbrio na quantidade de trabalhos tridimensionais e bidimensionais apresentados. Apesar disso, nota-se que não foram incluídas litografias no recorte – integrantes da investigação em desenho do artista.

Trata-se de um catálogo que nos oferece ótimo ponto de partida e de referência para a pesquisa sobre a produção deste importante artista brasileiro, no qual estão sintetizados os principais aspectos de sua carreira e o contexto artístico-social vivenciado por ele. A abordagem escolhida, a partir do processo de criação, permite ao leitor revisitar as obras de Castro, sob uma nova perspectiva, que acaba por demonstrar a importância do acervo do IAC para a pesquisa em artes visuais.

O catálogo pode ser encontrado na biblioteca do Instituto de Arte Contemporânea, em sua sede em São Paulo, assim como em várias outras bibliotecas públicas que receberam a doação da publicação. Uma versão online também está disponível, conforme indicado nas referências, e pode ser acessada através do site do IAC. Para um maior aprofundamento sobre a práxis de Amilcar de Castro, além de acesso a outras obras e textos do artista, recomenda-se, após a leitura do volume, a consulta à bibliografia complementar elaborada por meio desta resenha.

Referências

Arnaud, R., & Müssnich, L. A. M. (2014). Apresentação. In Instituto de Arte Contemporânea. *Amilcar de Castro: Estudos e Obras.* IAC.

Castro, A. (2014) Poema - 1989. In Instituto de Arte Contemporânea. *Amilcar de Castro: Estudos e Obras.* IAC.

Castro, R. (2014). Estudos e obras. In Instituto de Arte Contemporânea. *Amilcar de Castro: Estudos e Obras*. IAC.

Danowski Design. (2018, 14 de maio). *Amilcar estudos e obras*. Issu. https://issuu.com/danowskidesign/docs/amilcar_estudos_e_obras_issue

Instituto de Arte Contemporânea (2024). Publicações: *Livros e Catálogos*. IAC Instituto de Arte Contemporânea. https://www.iacbrasil-online.com/amigos-do-iac-publicacoes

Bibliografia Complementar

Amaral, A. (Org.). (1977). *Projeto Construtivo Brasileiro na arte* (1950-1962). Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Chiarelli, T. (2003). Amilcar de Castro: diálogos efetivos e afetivos com o mundo. In R. Castro, R. & M. Razuk. (Coord.). *Amilcar de Castro: corte e dobra*. Cosac & Naify.

Enciclopédia Itaú Cultural. Amilcar de Castro. (2024, junho). *Itaú Cultural*. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2448/amilcar-de-castro

Naves, R. (2001). A Forma difícil: ensaios sobre arte brasileira. Ática.

Ribeiro, M. A. (Org.). (1999). *Amilcar de Castro* (Série Circuito Atelier). C/ Arte.

Tassinari, A. (Org.). (1997). *Amilcar de Castro*. Cosac & Naify.